MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 6

DIN SUMAR

6/2018

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MIHAELA VOSGANIAN

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (I)
(1908-2018)

LAVINIA COMAN
CLAUDE DEBUSSY, UN SECOL DE NEMURIRE

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI
MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MIHAELA VOSGANIAN **3**

CREAŢII

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ
NICOLAE BRÂNDUȘ - *PHTORA* **21**

ISTORIOGRAFIE

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (I) **31**

STUDII

LAVINIA COMAN
CLAUDE DEBUSSY, UN SECOL DE NEMURIRE **53**

PORTRETE

SORIN LERESCU
ANSAMBLUL TRAIECT. INTERPRETAREA MUZICII CONTEMPORANE **70**

GRIGORE CONSTANTINESCU
MARIA SLĂTINARU NISTOR – UN OMAGIU ANIVERSAR **77**

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICA (VI) **84**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH MIHAELA VOSGANIAN **3**

CREATIONS

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ
NICOLAE BRÂNDUŞ - *PHTORA* **21**

HISTORIOGRAPHY

CRISTINA ŞUTEU
THE *MUZICA* MAGAZINE AT ITS ANNIVERSARY (1908-2018) (I) **31**

STUDIES

LAVINIA COMAN
CLAUDE DEBUSSY, ONE CENTURY OF IMMORTALITY **53**

PORTRAITS

SORIN LERESCU
THE TRAIECT ENSEMBLE. THE INTERPRETATION OF CONTEMPORARY MUSIC **70**

GRIGORE CONSTANTINESCU
MARIA SLĂTINARU NISTOR – AN ANNIVERSARY HOMAGE **77**

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (VI) **84**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Mihaela Vosganian

Andra Apostu

Dragoste pentru tradiție în sensul punerii ei în valoare cu mijloace moderne și o preocupare constantă pentru noutate prin explorările mediale din zona tehnologiilor folosite în cele

mai noi studiouri muzicale. Un caracter sincretic extins, cu o viziune creatoare plină de culoare, energie, Mihaela Vosganian realizează un adevărat schimb valoric la nivel artistic: nu doar împrumută elemente specifice altor arte ci, prin propriile ei demersuri adaugă un plus de valoare acestora și reușește, astfel, să aducă un aport novator nu doar în muzica ei ci și în celelalte forme artistice cu care fuzionează. Arta spiritului, știința spiritului, simbolismul arhetipal sau diverse tipuri de visare – de la visare obișnuită până la transă – sunt doar câteva din noțiunile cheie cu care operează compozitoarea iar modul în care acestea se pot aplica în artă reprezintă, așa cum ne mărturisește, adevărata ei provocare pentru noua orientare estetică pe care o propune: trans-realismul arhetipal.

A.A.: Stimată doamnă Mihaela Vosganian, la începutul carierei dvs. muzicale a existat o pianistă excelentă, cu activitate solistică și cu referințe foarte bune din partea

https://biblioteca-digitala.ro

mentorilor. Când și cum s-au schimbat lucrurile și creația componistică a urcat pe primul loc?

M.V.: Eu am fost o pianistă foarte bună în perioada mea de dinainte de studiile universitare, cântam la 14-15 ani Grieg, Liszt, Chopin; aveam concerte cu orchestră și dirijori mari, cu Carol Litvin, Paul Popescu, cu Ion Baciu, cu Ludovic Bacs, la Ploiești pentru că acolo am copilărit. Eram și nu eram foarte încântată de ipostaza mea pianistică, simțeam că nu mă reprezintă deși eram foarte bună. Nu mă simțeam în chemarea mea, făceam arta altora când eu simțeam că aș putea să fac arta mea, să mă exprim pe mine, mult mai bine. Să exprim ceva din interiorul meu, propria mea creație. Lucrurile astea erau simțite de mine încă din liceu. Mama mea își dorea să devin pianistă dar eu aveam o înclinație mai degrabă în zona de creație iar la un moment dat am decis să virez spre compoziție. Am început să studiez cu Harry Muller, am început drumurile la București și am început să mă documentez. În paralel făceam pian cu Gabriel Amiraș care mă încuraja în a urma o carieră de pianist solist. Până la urmă, am luat cea mai mare notă la examenul scris de admitere în Conservator și la proba eliminatorie de compoziție (temă cu variațiuni tip Beethoven) și am luat și 10 la pian.

Am mers la compoziție. Eu am intrat la Myriam Marbe iar Ana Maria Avram care era în generație cu mine și care, la fel, intrase cu note foarte mari, a mers la Dan Constantinescu. Myriam era minunată dar era genul de profesor de la care trebuia să furi meserie. Nu îți spunea concret ce trebuie să faci și eram ca un burete care încerca în toate felurile să absoarbă informația. Avea o viziune holistică asupra artei, ne angajam în diverse discuții și comparații între arta muzicală și arta plastică. Avea un alt fel de dăscălit decât alții. Spun asta pentru că am avut experiență și cu Ștefan Niculescu care era extrem de riguros și cu care mă înțelegeam la analize din priviri.

Pe vremea aceea nu se punea problema să ții pasul cu materia, să scrii ca să faci un examen bun ci era mult mai mult decât atât, noi mergeam la performanță. Nu te gândeai că faci tema la polifonie sau compoziție, ci să faci triplu față de ce aveai de făcut obligatoriu. Îmi amintesc – și Teodor Țuțuianu poate confirma – la polifonie făceam teme mult în avans; în loc

https://biblioteca-digitala.ro

să fac motete pe 4 voci eu făceam motete pe 16 voci. La fel, făceam niște fugi foarte sofisticate.

A.A.: Dar la nivel estetic cu cine ați fost în „armonie”?

M.V.: Cred că cel mai bine mă potriveam cu Aurel Stroe. Gândeam muzica în același mod. L-am întâlnit la școlile lui de vară și mergeam acolo pentru că îmi plăcea tare mult să îi arăt ce lucram. Simțeam că suntem undeva pe același plan al gândirii componistice, de tip neconformist. Și el și Marbe aveau direcția spre arta de tip cathartic, spre ritual. Lucrurile astea au avut impact asupra mea; la acel moment nu știam cum o să evoluez, către ce o să merg, dar cumva, de acolo s-au simțit niște reverberații de la ei spre mine. Cu ei doi, cu siguranță, am avut o relație foarte importantă. Cu Niculescu aveam această comunicare privind rigoarea formală și îmi plăcea cum făcea el analizele, lucru pe care l-am păstrat și eu. Muzical vorbind el merge în altă direcție dar structurarea îmi vine și de la el. Mai târziu l-am avut ca mentor de doctorat pe Vieru care m-a lăsat foarte liberă dar deja puteam vorbi de alt raport, eu eram deja angajată profesor în Conservator. Era și el foarte interesat de tipologiile polifonice și era foarte deschis la tot ce îi propuneam iar când s-a prăpădit am mers la Octavian Nemescu. În ceea ce fac acum cred că sunt cel mai aproape de Octavian Nemescu și de Corneliu Dan Georgescu, pe filiera denumită arhetipală pe care poate o vom detalia mai târziu.

A.A.: Deci dragostea pentru polifonie a apărut cu mult timp în urmă, putem spune că de la început(uri)?

M.V.: Da, am avut-o dintotdeauna și a rămas chiar și la cercetarea doctorală, în cartea mea despre tipologiile polifonice și face parte integrantă din structura mea de compozitor. Este vorba despre o teorie interesantă despre tipologiile polifonice în care pun problema înțelegerii polifoniei ca și categorie sintactică, ca să îl parafrazez pe Niculescu, drept cea mai complexă sintaxă care le poate subsuma și pe celelalte, cu condiția să îi definești planurile. Dacă ai reușit o astfel de abordare a planului polifonic, nu neapărat ca o melodie (ca în polifonia clasică), dar ca o posibilă structură, care poate fi o masă, sau chiar o altă sintaxă, atunci dintr-o dată tot ce este pluriplanic intră în domeniul polifoniei în acest tip de viziune. Asta demonstram eu în 2000 când mi-am dat teza de doctorat. Culmea este că acum, după 18 ani, am văzut ceva foarte

https://biblioteca-digitala.ro

asemănător în studiul lui Corneliu Dan Georgescu, care a apărut anul trecut. M-am bucurat pentru că sunt foarte multe idei comune deși el merge cu cercetarea ușor în alte direcții. Eu am făcut și o tipologizare foarte concretă pe care el o face într-un alt fel. Aceste lucruri sunt folosite, concret, în opusurile mele. Eu lucrez și acum cu aceste noțiuni.

A.A.: Lucrările dvs. se află în permanență la un punct comun dintre tradiție și noutate, noutate chiar spre experiment. Oricât am dori să evoluăm trebuie să nu uităm niciodată de rădăcinile noastre?

M.V.: E foarte interesant cum vezi tu lucrurile și este foarte corect. Pot să detaliez puțin pentru că sunt niște ramificații posibile. Este o permanență în ceea ce ai spus, o punte de legătură între foarte vechi dar esențial vechi, arhetipal, și noile tehnologii. Un picior în origini și un picior în viitor. Așa mă situez eu în multe din strategiile mele de compoziție.

A.A.: Puteți detalia aceste strategii și în ce direcții/creații le aplicați?

M.V.: Există o strategie pe care eu am numit-o a ciclurilor inspirate din surse tradiționale care sunt *Interferențele.* Și acolo este foarte clar acest aspect la nivel de limbaj. Am două categorii de *Interferențe* și două subcategorii, să zicem, ale filierei tradiționale: una de origine românească și una de origine universală. Piese care sunt clar cu filieră autohtonă sunt *De-a v-ați ascunselea, Il Gioco degli innocenti, Calea îngerului uman...* opusuri care au preluat elemente comune peste ani și rezonanța este tradițional românească. Celălalt ciclu al *Interferențelor* este cel care crează o posibilă zonă de legătură între culturi, în general o interferență între cultura europeană (la care mă circumscriu clar pentru că e zona mea de formare), și cea extraeuropeană, în care găsesc punctul de conexiune, ce le unifică. La nivel extraeuropean am mers cu *Interferențele* Indiene, Africane, Armene, Coreene, Japoneze, Iraniene. Astea sunt cele 6 lucrări care sunt și imprimate pe CD. La nivel de limbaj, cum spuneam, preiau moduri, timbralități, folosesc instrumente etnice, de exemplu la iranieni folosesc tombak-ul ca instrument solist. La “africane” folosesc tot instrumente specifice, originale, în măsura în care ansamblul care interpretează le posedă, pentru că eu ofer și alternative de lucru. La “japoneze” am lucrat cu Koto și cu Shakuhachi, atunci

https://biblioteca-digitala.ro

când am avut artiști japonezi dar există și versiunea cu harpă și cu flaut. La început, până să ajung eu să cunosc instrumentele etnice am încercat să sugerez timbralitatea altor culturi prin instrumente europene. De exemplu, la *Interferențe indiene* am folosit combinația de harpă și percuție, cumva ca să sugerez sitarul și tabla. Sau la *Interferențe armenești* am folosit într-un anumit fel clarinetul, într-o tehnică ce coboară sunetul – *libranche* - și îl schimbă ca să sugerez duduk-ul. La nivel de limbaj, de timbralitate, de structurare modală sau de raga-uri, acolo am lucrat în *Interferențe*. Aceasta era o gândire care realiza o punte între vechi și nou. Oricum, foloseam toate acestea amalgamate într-un limbaj contemporan, chiar dacă sursele de la care porneam erau vechi.

Cealaltă direcție a fost cea a numitelor *cicluri paradigmatice.* Aici a fost ceva foarte interesant, o idee pe care îmi place în continuare să o exploatez, aceea de a epuiza o matrice inițială de limbaj în cadrul mai multor opusuri. Poate că e un element pe care îl găsim și la alți compozitori dar ei nu l-au gândit ca atare, respectiv să creeze un ciclu sau să îl denumească așa. Este vorba de ceva din propria ta creație pe care tu l-ai mai explora, l-ai mai aduce încă o dată și încă o dată. Eu mi-am zis că realizez o paradigmă creațională cu niște opusuri care pornesc dintr-o bază, dintr-o matrice. Așa am inventat ciclurile paradigmatice, spre exemplu, primul ciclu paradigmatic cu două lucrări, respectiv o piesă de orgă intitulată *Intro fugato și sinteză,* pe care pur și simplu am inclus-o în totalitate ca parte integrantă în Simfonia mea nr. 2*,* denumită a Timpurilor Paralele. Pentru mine a fost o adevărată provocare să fac asta, adică să gândesc de la început lucruri care să meargă de sine stătător dar să și fie incluse în ceva amplu orchestral. Acest tip de gândire a fost inițiat prin 1996-97. Și asta a fost prima grupă. Ulterior am mai făcut încă trei, *Monolog, Dialog, Mega-dialog,* pe care le-am grupat într-un al doilea ciclu paradigmatic.

A.A.: Iar intenția, conceptul de paradigmă a existat de la început?

M.V.: Da. Practic, poate că am conștientizat asta după ce am făcut *Parallel times* și următoarele chiar le-am gândit paradigmatice: *Dialog* pentru trombon și saxofon, *Monolog* cu trombon solo *și Mega-dialog* pentru poli-instrumentist incluzând

https://biblioteca-digitala.ro

saxofoane/clarinete și instrumente tradiționale (precum tilinca sau piri-ul corean) și orchestră de suflători. Asta se întâmpla prin 2000-2003.

A.A.: De ce ați ales aceste timbre, aceste instrumente și combinații de instrumente?

M.V.: Totul este legat de explorarea timbrală dar și de tehnicile extinse ale instrumentelor. Este vorba de lucrul cu posibilitățile, uneori excentrice, ale unor soliști. Acolo mi-am putut permite să mă joc cu ideea de paradigmă și să o explorez în diverse feluri în mai multe opusuri când am avut soliști deschiși la acest lucru, cum erau Emil Sein, Barrie Webb. Am lansat una dintre piese și am intrat și mai profund în posibilitățile ei de explorare tocmai datorită acestui impuls din partea soliștilor, fie într-un domeniu timbral mai restrâns, fie în combinație cu orchestra și a fost foarte interesant să văd cum se dezvoltă o atare abordare. O cercetare privind tehnicile extinse ale saxofonului se poate regăsi în cea de-a doua mea carte și există deopotrivă și multe opusuri dedicate acestui instrument: *Sax Suggestions* (solo saxofon), seria *Monolog, Dialog, Mega-dialog* sau *Inquietude* (trio cu violă, pian și saxofon), sau *Warning* pentru saxofon și voce procesată unde deja am început să lucrez și cu procesarea live.

Am mai avut ciclul paradigmatic cu Ciaccone, incluzând inițial *Un altra ciaccona* pentru orchestră solo, la care s-a adăugat varianta cu bandă și varianta cu orchestră și sunete procesate.

A.A.: Și de unde a apărut dorința de a explora posibilitățile saxofonului?

M.V.: După ce l-am cunoscut pe Daniel Kientzy, în perioada în care lucram la doctorat și scriam la cea de-a treia Simfonie a mea care se și numește *Sax Symphony Concerto.* Un interpret poate schimba o viziune iar eu pentru el am scris *Sax Symphony Concerto* care, cumva, cuprindea și cercetarea mea asupra tipologiilor polifonice. Este o lucrare mare, de sinteză, o lucrare foarte importantă pentru mine.

A.A.: Și mai există și alte direcții în creația dvs., dincolo de ciclurile de interferențe, de paradigme?

M.V.: Mai există o zonă de creație de fuziune cu noile media, ca să intrăm în zona electronică pe care am explorat-o pentru prima dată în 1997 cu *Reverberații*, pe vremea când nu

https://biblioteca-digitala.ro

prea existau computere de gen laptop. Mergeam la studioul de la Uniunea Compozitorilor unde beneficiam de ajutorul a două mari personalități, Erica Nemescu și Călin Ioachimescu. Noi (compozitorii) nu eram ingineri de sunet dar cochetam cu ideea de a folosi resurse electronice. Prima oară am folosit un procesor existent în Uniune care era jos în subsol și cu care puteai comunica din sală. Așa am făcut *Reverberațiile* care dădeau posibilitatea de live electronics pe trombon, atunci, cu Barrie Webb solist. Asta a fost prima mea tentativă de lucru cu live-electronic. Iar din 2000 am introdus electronicele în marea majoritate a opusurilor mele. Acum nici nu pot trăi fără ele! Consider că în secolul în care suntem nu putem face abstracție de tehnologie și că o poți folosi, cu succes, și în folosul artei. E un instrument care poate fi inclus în orchestra modernă. Și lucrările mele au acest ingredient, nu numai cele camerale, ci și celelalte. Mai apoi s-au schimbat lucrurile, am început să avem procesoare la noi acasă - nu ca Acela, primul, care era imens, într-un rack fix care nu putea fi mutat - să folosim programe muzicale iar eu mi-am făcut propriul meu laborator pe care îl am și în prezent. Și acum, vorbind de tehnologii avansate cu care am început să lucrez, ultima rafinare o fac într-un studio care depășește capacitățile celui de la mine de acasă. Și am două-trei studiouri cu care lucrez care sunt surround sau 5/7+1 și care tind să se dezvolte încă, în care eu duc produsul meu gata creat și îl rafinez și mai mult.

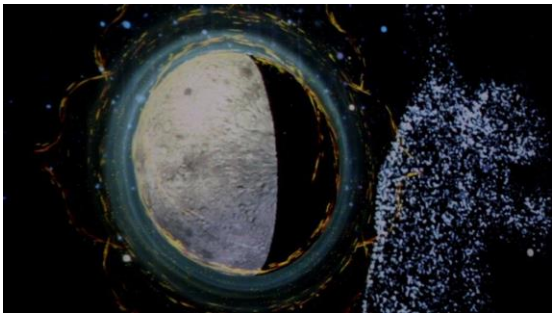
A.A.: Și cum ați ales să folosiți resursele electronice în creație? Prin ce metode?

M.V.: Asta a fost o direcție de explorare a electronicului în muzică dar mie la un moment dat nu mi-a ajuns doar atât. Am zis că tehnologia se poate aplica și vizualului, iar eu fiind oricum o persoană sincretică am tins să înțeleg ce se poate face cu zona vizuală pe tehnologie. De exemplu, ultima explorare medială a mea este ciclul la care încă lucrez acum și care este un ciclu afiliat teoriei ciclurilor cabalistice planetare. Aici lucrez cu ultimele tehnologii audio-vizuale.

A.A.: Aspectul sincretic a implicat și colaborarea cu artiști din celelalte zone artistice, artă vizuală, artă plastică. Vorbiți-ne despre aceste proiecte.

https://biblioteca-digitala.ro

M.V.: Eu am lucrat cu două tipuri de artiști, cu artiști formați, să zicem, pe zonă vizuală, pe de o parte, cu coregrafi, scenografi sau cu artiști formați pe zona UNATC, de film. Din toate aceste elemente eu am făcut un tot, e foarte spectaculos ceea ce am împlinit noi în opusul despre care vorbeam mai sus. Și apropo de explorarea strict medială, lucrez la laboratorul Cinetic (al UNATC-ului) pentru această lucrare și este singurul laborator în care poți lucra în 3D - nu știu dacă există în țară încă unul asemenea. Experimentez cu artiști profesioniști care s-au pus în slujba acestor căutări; chiar cel cu care lucrez acolo face o teză doctorală pe tridimensionalitate și scenografie virtuală. Cu el am lucrat pe unul dintre palierele de video de la lucrările mele. De exemplu, am trei paliere distincte în care lucrează artiști cu pregătire diferită: palierul filmat are personaje care capătă viață, se mișcă, și aici am lucrat chiar cu fiica mea, cu Armine Vosganian, pe partea de regie de film (una dintre specialitățile ei). Acest palier ar putea corespunde muzicii acustice, dacă am putea face o comparație. Există, mai apoi, un alt palier cu obiecte tridimensionale, pre-creat de artistul care folosește programele și obiectele tridimensionale existente în acest moment pe piață, costisitoare, pe care nu le accesează



oricine; sunt undeva în niște baze de date și nu poți să le folosești decât pe acelea în anume programe, nu poți pune figuri bidimensionale acolo. Este un palier pe care îl putem compara cu banda pre-înregistrată, în muzică. În sfârșit, cel de-al treilea palier este cel cinetic, și asta înseamnă că ai niște oameni în mișcare, spre exemplu dansatori, a căror amprentă senzorială este preluată și algorimizată în laboratorul CINETIC și apoi recreată în timp real într-un spațiu scenic, în spatele unui ecran, în paralel cu celelalte două paliere video pre-create. Este un nivel care ar putea corespunde ideii muzicale de acusmatic, dar aplicată vizualului... Tema ciclului de care vorbeam este una

https://biblioteca-digitala.ro

super ezoterică și îmbină filozofie kabbalistică, sefiroți, gândire astrologică, gândire planetară, lucruri de genul acesta.

A.A.: Și între toate aceste preocupări de tip sincretic se detașează, poate cel mai pregnant, o direcție care a dominat creația dvs. din ultimii ani, cea a *trans-realismului arhetipal*. Cum s-a conturat aceasta?

M.V.: Da, este direcția mea dominantă din ultimii 7-8 ani, deși ea a fost demarată în 2010, cu *Meditația dinamică*, dar fără să o denumesc ca atare. Practic, am dat-o ca manifest al unei noi direcții estetice odată cu opera *Awaken dreamer* (2013) dar mai aveam deja două opusuri lucrate înainte care sunt pe aceeași direcție, *Meditația dinamică* (de care spuneam) și *White Lady's Power Places.* Acestea sunt niște spectacole multimedia, a doua este chiar o *cross media opera,* iar *Awaken dreamer* este o *trans real opera,* așa cum am și denumit-o în subtitlu. Direcția le cuprinde pe acestea trei dar și ciclul *Into my planet* și o ultimă lucrare cu soliști și orchestră intitulată *Shamanic Prologue.* Astea sunt o direcție aparte care are principii clare pe care le voi dezvolta în cartea mea *Introducere în trans-realismul arhetipal* din care primele patru capitole au și apărut. Vorbesc acolo despre demersul spiritual în artă, despre fuziunea între arta spiritului și știința spiritului, despre simbolismul arhetipal, despre tipurile de visare pornind de la visarea obișnuită până la transă și despre cum se pot folosi toate aceste lucruri în artă; de fapt, asta este provocarea mea.

A.A.: De ce ați denumit această direcție trans-realism arhetipal?

M.V.: Este clar că însăși denumirea arată conținutul direcției. Este o direcție arhetipală care se leagă de tot ce am făcut până acum, de toate căutările mele, de tradiție, de puntea între trecut și viitor și sondările la nivel arhetipal cu care eu lucram și de pe vremea *Interferențelor Japoneze*. Atunci eu am introdus ideea de personaje arhetipale ale teatrului No: aveam prototipul ascetului, prototipul femeii, prototipul bărbatului, al Divinității, al nebunului, al lunaticului, cel puțin cinci arhetipuri de atunci gândite, fără să știu că o să mă adâncesc într-o căutare arhetipală, dar lucram cu aceste elemente. Direcția arhetipală este conținută, dar pe de altă parte există o explorare a *trans-realului.* Direcție arhetipală au mai abordat-o și alți compozitori, dar trans-realul este o altă provocare. Toată lumea

https://biblioteca-digitala.ro

este deja obișnuită cu abordarea artistică a suprarealului, acest concept arhicunoscut, folosit la noi în diverse ipostaze chiar și la cei mai noi precum la Irinel Anghel care folosește suprarealul în felul ei propriu. Din punctul meu de vedere, trans-realul este un alt fel de suprareal și este izvorât nu neapărat din explorarea oniricului obișnuit ci din experiența transpersonală, care este altceva. Experiența transpersonală nu este o neapărat una onirică și nu este egală cu suprarealul ci înseamnă o experiență pe care ți-o asumi într-un anumit protocol care poate fi un ritual, sau o transă de tip șamanic, holotropic sau hipnotic. Este, deci, un proces care te pune pe un nivel superior de conștiință, o stare de conștiință extinsă, de unde captezi alte tipuri de informații decât din cotidianul 3D, și altele decât ale oniricului obișnuit, integrat în curentul suprarealist. În spațiul oniric toată lumea se duce în timpul somnului, noi toți visăm, dar nu toți ne asumăm să facem transe sau să lucrăm cu șamani.

A.A.: Deci este vorba și de o reîntoarcere la tradiție, despre care vorbeam mai devreme, dacă ne gândim, de pildă, la funcțiile muzicii din perioada preistorică.

M.V.: *Trans-realismul* reiterează funcțiile arhetipale ale artei – cathartică, de vindecare, extatică, pentru că chiar poți să trăiești o stare specială în scenă și nu doar pentru că ești un super solist. Astfel am simțit, de exemplu, și în *Meditația dinamică,* în care am experimentat ipostaza de solist care intră într-un proces spiritual de transă, cu etape foarte concrete: mai întâi respirația de foc șamanică care îți crește capacitatea de oxigenare a creierului asigurând aproape automat ieșirea din conștiința obișnuită și ascensionarea pe un alt nivel de percepție; trăiești această stare în sine, în timpul spectacolului. Același lucru l-am făcut și în opera *Visătorul trezit.* Acolo existau cel puțin două personaje care știu mai multe despre ideea de transă și o și experimentează, respectiv eu și Irinel Anghel. Ceilalți din grupul meu, adică din grupul internațional de muzică și dans *contemporan Inter-Art* au o cunoaștere ezoterică și într-o anumită măsură și ei tind, să zicem, către o explorare a domeniului transpersonal. Și alți artiști ai grupului, precum coregrafa Liliana Iorgulescu, dansatorii Andreea Duță, Lucian Martin sau Vlad Iachim sau muzicienii Ana Chifu, Maria Chifu, Barrie Webb, Grigore Leșe, sunt artiști mai mult sau mai puțin convenționali dar nu chiar... pentru că toți din grupul meu

https://biblioteca-digitala.ro

Inter-Art sunt oameni care nu sunt străini de meditație, de experiențe de tip ezoteric, cărora le dau atenție pentru că le pot trăi și asuma.

Revenind la *trans-realism,* sintetizam astfel, pe de-o parte funcțiile artei, pe de altă parte explorarea transpersonală.

A.A.: Cum s-a declanșat acest interes pentru acest tip de experiențe?

M.V.: La mine toate lucrurile astea au pornit dintr-o practică personală, nu pentru că am auzit și am citit și eu despre... Am practicat, am lucrat cu șamani, am lucrat direct cu Stanislav Grof care este cel care a formatat și teoretizat respirația holotropică de mai bine de 30 de ani. Căutarea asta a pornit la mine din adolescență. E foarte interesant cum se relaționează lucrurile. Am avut o experiență aproape dramatică în 1977, în calitate de pianist. Aveam recital de pian la Ploiești exact în data marelui cutremur, pe 4 martie. Și printr-o minune, cred, acest recital s-a devansat cu jumătate de oră. Nu știu cine și cum a făcut această schimbare. Cert este că eu ajunsesem acasă de maxim 5 minute când a început cutremurul. Toată sala de concert a căzut complet, s-a dărâmat, iar noua sală a fost dată în folosință patru ani mai târziu. Eu, a doua zi după cutremur, nu am putut să mai cânt la pian. Am avut un fel de crampă ciudată, s-a produs probabil un blocaj fizic, și atunci am început o căutare interioară ca să văd cum să soluționez problema. Atunci am început să studiez Yoga care atunci era ocultată. Cu toate astea informațiile veneau spre mine, la fel și oamenii care practicau și aveau informații despre asta. În acel an școlar mi-am dat totuși toate examenele de pian ca și cum nu am avut nimic. După venirea mea în București lucrurile astea au trecut cumva în penumbră dar începând cu 2009 au reintrat foarte puternic în viața mea și cam de atunci nu mai trăiesc altfel. În acel an am fost în Tibet, am fost în Peru, am avut niște experiențe spirituale care m-au marcat, apoi s-a întâmplat și întâlnirea cu Grof, cu holotropica; mai apoi am fost curioasă ce înseamnă o transă hipnotică și am găsit omul potrivit care să înțeleagă că am nevoie să experimentez o transă hipnotică spirituală, nu una de tip terapeutic care rezolvă fobii și traume...

A.A.: Deci spiritualitatea este prezentă și la nivel personal și la nivel profesional, în arta pe care o faceți.

https://biblioteca-digitala.ro

M.V.: Este o practică personală, pe de-o parte, o practică pe care deja o dau și eu mai departe celorlalți – am publicat deja și cartea despre terapia sonoră. Fac sesiuni cu gonguri și boluri tibetane pe care mi le-am asumat deja din 2014 și, mai mult decât atât, am fost solicitată să țin un curs de master despre arta vindecătoare la UNATC și, deja din toamnă, o să predau acest curs la actorie. Din punctul meu de vedere este un curs mai apropiat de sonor decât de vizual și în măsura în care o să intereseze, o să-l propun și la Conservator. Trans-realismul are, deci, o multiplă perspectivă, nu numai ca act de creație, nu numai ca direcție de cercetare, este o viziune estetică nouă și cine vrea să adere este binevenit. Eu am pregătit toate materialele tocmai ca să existe ceva scris din care oamenii să se poată informa și cred că nu e suficient să vină doar la spectacolele mele, trebuie să și înțeleagă fenomenul din interior; este unul dintre motivele pentru care am început să și public din capitolele cărții mele pe măsură ce le scriu. Dacă încă nu e pregătită o zonă de creație pentru asta, va fi cu siguranță pregătită pe viitor, iar eu am deja artiști cu care lucrez, care sunt implicați activ, și chiar și studenți care au nevoie și de un alt tip de deschidere.

A.A.: În afară de volumul care va apărea curând și din care ați publicat deja primele capitole, ce alte căi de promovare a acestor concepte mai folosiți?

M.V.: Eu am editat și niște CD-uri, cele corespunzătoare primelor module ale terapiei sonore, respectiv CD-ul Meditației Dinamice și cel cu Gonguri, iar pentru modulul al treilea, cel cu alinierea planetelor, cartea conține și un DVD. Ca feedback, iată un fapt absolut uimitor: CD-ul cu Gonguri a ajuns într-o familie din Olanda, după un turneu acolo, iar la un an mă întâlnesc cu mama celui căruia i-am dăruit discul, care era din România. Ea a zis că mă știe, că mi-a ascultat muzica, mai precis CD-ul meu cu Gonguri pe care îl ascultau, se pare că

https://biblioteca-digitala.ro

zilnic, copiii din familie, cu vârste de 4 și 6 ani. Aveau program de meditație și nu lăsau pe nimeni să intre în camera lor cât meditau cu CD-ul meu. Este unul dintre cele mai grozave feedbackuri ale terapiei vibraționale...

A.A.: Oamenii care vin la sesiunile dvs. de meditație sunt, de fapt, o parte din publicul dvs.?

M.V.: Asta e o discuție mai amplă, cea referitoare la public. Există, pe de-o parte, publicul de artă contemporană care e cum e, restrâns, de profesioniști, și el pe găști. Am publicul altor arte, cel interesat de noile media, de experiență în orice fel de zonă vizuală, publicul de coregrafie și publicul ezoteric. Cel din urmă nu are, neapărat, cunoaștere în artă dar are deschidere spirituală și mulți care vin pentru prima oară la un spectacol de-al meu, nici n-au citit măcar programul de sală, pliantul, pur și simplu au simțit că au eliberat ceva... Apoi mi-au împărtășit experiențele lor, ceea ce au descoperit în ei, lucruri care pentru mine erau chiar personale și nedivulgate, aflate mai degrabă la nivel de simboluri. Copiii, cel puțin, dau un feedback extraordinar. Asta vine de la părinții care sunt deschiși la o astfel de cale spirituală și le deschid și lor căutarea.

A.A.: Faceți parte din Asociația Femeilor în Artă, vorbiți-mi puțin despre activitatea acestui organism.

M.V.: Debutul acestei asociații nu a fost unul de perspectivă feministă ci a fost sugerat în Italia de către Patricia Chiti, o solistă care are o asociație la nivel internațional numită „Donne in musica” și care m-a invitat la un moment dat să țin o conferință și să mi se cânte o piesă într-un festival italian. Deși eu am încercat să îi explic că, din punctul meu de vedere, în România nu avem nevoie de o asemenea organizație, ea mi-a adus un contraargument foarte bun. Prezențele feminine din jurul meu, precum și deschiderea sincretică justificau un potențial de creare a unei atare asociații. Așa am pornit cu Liliana Iorgulescu și cu Marilena Preda, artist vizual, și ulterior și cu Ruxandra Balaci, director pe atunci al Muzeului de Artă Contemporană, un nucleu de creație feminină, în ideea de a face proiecte. Noi oricum lucram împreună dar aveam nevoie și de fonduri, iar ca să ceri fonduri ai nevoie de o structură care să te susțină precum o fundație sau o asociație. Astfel, am făcut o mulțime de lucruri în formă sincretică. Pe urmă acest organism a devenit unul mondial, a intrat în board-ul „Donne in musica”

https://biblioteca-digitala.ro

apoi în board-ul ISCM mondial. Acesta din urmă capta nu numai secțiuni naționale, cum este și cea românească ci și alte tipuri de organizații care susțin, în vreun fel, muzica contemporană. Din 2003, ARFA a fost inclusă în acest conglomerat, care între timp a adunat mai bine de 100 de țări reprezentate. Prin intermediul acestei asociații am organizat stagiuni (precum Forum Art), festivaluri precum MultiSonicFest sau am editat CD-uri de muzică românească, toate susținute de Ministerul Culturii prin AFCN, dar am făcut și turnee.

A.A.: Acum sunteți mai puțin activă în zona aceasta de management artistic, să zicem, organizare de festivaluri, proiecte etc., dar aveți o activitate susținută cu grupul Inter-Art.

M.V.: Da, am fost foarte activi în zona internațională, am făcut turnee în toată lumea și am constatat că publicul internațional este mult mai deschis. Am avut spectacole în țări minunate și nu mă refer doar la vestul Europei ci și la țări mai speciale, de pildă în Pakistan, în Japonia, în Canada, Israel. Am colaborat cu artiști străini și acesta este un atu al grupului nostru, care este un grup internațional din start. Avem cel puțin doi membri fondatori străini, saxofonistul și clarinetistul Emil Sein care era la vremea respectivă în Spania și Barrie Webb, din Anglia. Cumva ne-am construit ca un grup flexibil care să poată adopta alți artiști din alte părți, pe proiecte. Am putut, deci, să introducem artiști ca Grigore Leșe sau din zona de jazz sau chiar de teatru, precum Stephane Gallet (actor și interpret de Nei tradițional), sau să fuzionăm cu artiști din Pakistan, care practicau dans tradițional *kathak.* Am rămas pe postura asta flexibilă și suntem în continuare foarte deschiși, iar ce am făcut acum în *Into my planet* a fost să aducem în jurul artiștilor Inter-Art-ului și alți artiști foarte tineri din zona de teatru și film.

A.A.: Vorbind despre *Îngerul uman* afirmați că este o ființă între înger și om, trezită din vălul ignoranței, conștientă de sine; nu este aceasta, de fapt, definiția omului?

M.V.: Oare toți oamenii sunt treziți din ignoranță? Un om trezit este un om care aspiră spre transcendență, care înțelege că el este într-o trecere, că a venit de undeva și se întoarce în altă parte și că este nemuritor. Ori, câți au un astfel de nivel de conștiință, și nu la nivel de teorie și filozofie ci pe care să o și perceapă cu adevărat... Să poți să te conectezi cu sufletul tău din alte vieți, să aduci ceva de acolo sau chiar să faci prospecții

https://biblioteca-digitala.ro

în viitor. Știu că poate sună a science-fiction. În general, experiențele transpersonale te duc în trecut, în vieți din trecut; cam toți cu care am vorbit și lucrat au avut experiențe de acest tip. Mai puțini au avut experiențe din perioada perinatală dar încă nu cunosc, în afară de mine, oameni care să se fi dus în viitor. Este, de fapt, o bază de date a sufletului tău pe care tu o poți accesa dacă ai ceva de luat de acolo sau încă nerezolvat. Dacă e rezolvat nu ai de ce să te întorci.

A.A.: Și cum se transpun aceste lucruri în creația dvs.?

M.V.: În creație experimentez aceste lucruri prin lucrările mele, și fac asta conștient. Pentru că dacă eu sunt un artist care teoretizează deja asta, nu numai că știe sau recunoaște dar și experimentează și se identifică cu zonele astea. Aveam uneori discuții cu colegi din breaslă apropo de arta așa zis spiritualistă, termen pe care nu îl agreez pe deplin, când se face referire la muzicile mele sau ale lui Octavian Nemescu; pe mine parcă mă nemulțumește argumentul că *spirituală* este toată arta. Sunt perfect de acord că totul este spiritual în orice, dacă vreau să gândesc așa. Dar să facem o distincție între un artist care creează în felul lui și nu își pune deloc problemele spirituale în creație și cei ce fac din spiritualitate un manifest creator, cercetează și explorează spiritualitatea, și pentru ei un astfel de act artistic este declarat, dorit. Din acest punct de vedere trebuie delimitați clar cei care fac ceva cu intenție asumată, cum e Octav Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, adică cei care vorbesc despre arhetipuri, spiritualitate, lucruri ezoterice, lucrează cu ele, și ceilalți care nu fac toate astea dar care ar putea considera că toată arta este intrinsec spirituală.

A.A.: Atunci există arta fără spiritualitate?

M.V.: Există o artă care nu este neapărat spirituală? Există. Poate fi spirituală în general și poate fi cu aplicabilitate în zona spirituală, să conțină astfel de căutări. Spiritualitatea este legată de spirit, nu are legătură cu religia. Ce este spiritul, este egal cu sufletul sau nu? Spiritul este egal corp sau nu? Există corp fizic și corp ezoteric. Ori în momentul în care îți pui aceste întrebări și încerci să le răspunzi devii un specialist în ale spiritului. Oricum toți suntem spirituali că așa ne-a lăsat Dumnezeu, dar nu toți conștientizăm încă acest statut sau nu avem o chemare către lucrurile de acest gen. Intenția și

https://biblioteca-digitala.ro

cunoașterea artistului despre spiritualitate fac diferența, la fel și ținta pe care și-o propune în creația sa.

A.A.: Au mai existat compozitori spiritualiști, în perioade mai vechi?

M.V.: Da, eu cred că unul dintre compozitorii spiritualiști era Wagner care lucra cu zona ezoterică și cu tradiția Graal-ului care e tot o căutare spirituală. Poate și Mozart pe filiera lui masonică. Toți care au fost în zona asta de căutare de sine conștientă au fost în asociații care au promovat spiritualitatea, ocultismul și ezoterismul. Pe vremea aceea intrai în masonerie... Newton, Mozart, Goethe... erau și ei căutători spirituali, căutau răspunsuri ontologice, cum ar fi ce se întâmplă cu viața și moartea, există bine și rău, cum relaționăm, ne afectează polaritățile? Astea sunt probleme existențiale și țin direct de spirit. Bach este un caz aparte, eu îl consider fabulos și nu doar pentru că îl predau la cursurile mele dar pentru că este un compozitor transcendent chiar prin felul în care face muzică. Tendința lui pentru perfecțiune în limbaj îmi arată o conexiune în sine cu Divinitatea. Nu știu dacă a avut, poate că a avut, prin însăși meseria lui, tendințe ezoterice. La fel și Haendel care chiar spunea că în momentul în care a scris *Messiah* i s-a părut că s-au deschis cerurile și că a primit informația direct de la sursă. Avea, deci, o conștiință a acestei relaționări. Erau oameni care problematizau în interiorul lor lucrurile astea.

A.A.: Și dacă tot am ajuns prin trecut, ce compozitori preferați?

M.V.: În afară de Bach care are locul lui special îmi place Beethoven, tot pe zona de construcție și căutare. Îmi place Wagner foarte tare, Mahler foarte mult... nu pot spune doar unul. Îmi place Messiaen, de exemplu, tot în zona asta de explorare. La fel și Skriabin. Genul de compozitori cu care am rezonat și am empatizat înainte de a afla că au aceleași tipuri de căutări. Am început să descopăr aceste căutări când am început eu să cercetez despre ce se întâmplă. La început ai rezonanța directă a muzicii dar mai apoi începi să conștientizezi de ce îți place, ce anume te impactează, la ce nivel și de ce, iar dincolo de limbajul muzical, muzica îți spune mult mai mult.

A.A.: Iar opțiunea dvs. pentru forme polifonice?

https://biblioteca-digitala.ro

M.V.: Se leagă de preferința mea pentru structuri polifonice, polistraturi. Cumva, toate lucrurile astea se leagă, polifonia cu gândirea pe mai multe planuri, gândirea sincretică, gândirea multitemporală, sunt domenii super stratificate de diverse feluri. Despre ce vorbesc ele? Despre multidimensionalitate. Cea umană, pe care noi nu o știm pentru că nu o recunoaștem pentru că nu suntem ființe multidimensionale. În momentul în care intrăm în transă și în experiențe de conștiință extinsă, abia atunci trăiești conștiința multidimensionalității tale. Pot să privesc multidimensionalitatea și din perspectiva unui compozitor complex care lucrează pe foarte multe straturi și dimensiuni, apropo de polifonie și de tipologiile polifonice, inclusiv la nivel spațial și temporal. De exemplu, abordarea demersului vizual, în cadrul proiectului actual multimedia *Into My Planet*, este tot una pluristratificată multidimensională, cu planuri temporale și spațiale distincte față de planurile muzicilor paralele din muzică, cu alte temporalități.

Și dacă vrei să vorbim despre visare... aici e un teren absolut minunat. Visarea lucidă este un alt fel de visare sau un alt fel de transă. Am dat mai multe detalii și exemple din cazuistica personală în ultimul studiu din revista *Muzica* pe anul acesta. A crea este un fel de a visa lucid, dar actul asumat și manifestat conștient de experiență lucidă, de visare sau de extracorporalizare este ceva diferit... Am introdus 7 dintre propriile experiențe de visare lucidă și sau transă șamanică, holotropică sau hipnotică inclusiv în opera mea *Visătorul trezit...* fiecare tablou este de fapt un vis lucid dintr-o experiență de conștiință modificată trăită de mine.

A.A.: Din perspectiva de profesor, pedagog... au și studenții nevoie de un atare tip de cunoaștere extinsă a sinelui?

M.V.: Da, eu sunt mai mult decât un profesor pentru ei. Și nu mă refer aici la cursurile individuale de compoziție. În primul rând studenții simt oamenii care ar putea să le dea răspunsuri la temele lor. Sunt întrebată deseori diverse lucruri existențiale, spirituale. Deseori se deschid pe zona asta când primesc informațiile necesare. Din păcate mulți dintre profesori, în general, nu își pun problema de a ajunge la astfel de teme cu studenții lor, poate din lipsă de timp, chiar dacă ei ar avea de dezbătut niște teme foarte umane, profunde. Eu lucrez poate, puțin mai diferențiat cu studenții mei, în funcție și de „urgențele

https://biblioteca-digitala.ro

lor spirituale". Uneori stau mai mult cu ei sau chiar în timpul meu liber, să lămurim lucruri importante pentru ei sau pentru evoluția lor viitoare. Am făcut concerte cu ei, unii au participat și la sesiunile mele de gonguri, iar acum sunt pe propria lor cale, unii prin țară alții prin lume. Mie mi se pare că în toate generațiile există speranță de evoluție, evident spirituală și profesională. De pildă, cu cei cu care lucrez la polifonie încerc să le insuflu dragostea pentru muzica contemporană și am reușit cu mai multe generații, iar acum unii dintre ei sunt interpreți de muzică contemporană. De curând am intrat mai mult în legătură cu studenții instrumentiști din orchestra UNMB condusă de Bogdan Vodă, cu ocazia premierei mele simfonice *Shamanic Prologue* din concertul de deschidere SIMN din luna mai. Fiind un opus trans-realist și mai ales unul care punea probleme noi de limbaj și scriitură a trebuit să intru cu ei în detalii de înțelegere inclusiv spirituală. Interesant este că mulți mi-au mulțumit pentru muzică și pentru ce le-am împărtășit cu această ocazie... și le sunt profund recunoscătoare pentru feedback.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Mihaela Vosganian

Worshipping tradition by placing it in the best light via modern means and a constant concern for novelty through her medial explorations in the area of technologies used in the newest music studios, wielding a colourful and energetic creative view, Mihaela Vosganian operates a true change of values at the artistic level: not only does she borrow elements specific to other arts but, through her own endeavours, she adds extra value to them and thus succeeds in making an innovative contribution not only in her music, but also in the other artistic forms with which she merges. The art of the spirit, the science of the spirit, archetypal symbolism or various types of dreaming – from ordinary dreams to trances – to mention only a few of the key-notions with which the composer operates, and the way in which they can be applied to art are, as she confesses, the real challenge for the new aesthetic orientation that she proposes: archetypal trans-realism.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Nicolae Brânduş – *PHTORA*

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Născut la 16 aprilie 1935 la Bucureşti, compozitorul român Nicolae Brânduş absolvă studiile superioare muzicale de pian şi compoziţie în acelaşi oraş. Discipol al lui Marţian Negrea, Nicolae Brânduş îi are ca profesori printre alţii pe Paul Constantinescu, Tudor Ciortea şi Anatol Vieru. Participă între anii 1970-80 la cursurile Şcolii de la Darmstadt – *Ferienkurse für Neuemusik* şi la cursurile de perfecţionare din Aix-en-Provence.

Muzician neobosit, Nicolae Brânduş întreprinde şi o activitate intensă de pianist concertist pe scenele naţionale şi internaţionale, iar în 1985 participă la un proiect de cercetare muzicală la Paris, în cadrul IRCAM. În anul 1996, realizează în Franţa, la Bourges, o lucrare de muzică electronică în cadrul GMEB – *Groupe de musique expérimentale de Bourges* [Grupul de muzică experimentală Bourges].

Creaţia compozitorului Nicolae Brânduş cuprinde lucrări camerale, vocale, simfonice, vocal-simfonice, operă, teatru instrumental, lucrări electroacustice şi multimedia. Spirit viu, cercetător, dornic de a inova fără încetare, creatorul român îşi situează sub zodia experimentalului fiecare dintre creaţii, indiferent de gen.

https://biblioteca-digitala.ro

Pasionat de conceptul de improvizaţie, compozitorul are în permanenţă în vedere în cadrul creaţiilor sale raportul dintre partitura muzicală şi interpret, fiind fascinat şi urmărit de ideea că o unică structură muzicală poate da naştere unei multitudini de lecturi şi interpretări polivalente, aidoma practicilor improvizatorice de sorginte cultă sau populară. Astfel, Nicolae Brânduş caracterizează complexitatea fenomenului interpretării muzicale ca fiind cumulul dintre interferenţele existente între elementul *liberul arbitru* şi cel ce cuprinde totalitatea regulilor date. În acest sens, compozitorul român defineşte conceptul *operei deschise*, pe care îl oglindeşte în creaţiile sale, precum ciclul *Phtora*, ce cuprinde piesele *Durate*, *Match*, *Cantus firmus*, *Ideofonie*, *Soliloque*.

Pe lângă aceste preocupări, muzicianul Nicolae Brânduş manifestă o înclinaţie aparte către domeniul operei şi al teatrului instrumental, fiind atras în mod deosebit de fenomenul sincretic ce defineşte aceste genuri.

Din creaţia compozitorului mai amintim *Concertul Nr. 1 şi Concertul Nr. 2 pentru pian şi orchestră*, *SIN EU PHONIA I* şi *II*, *European Parody*, *Tubulatures*, *Simfonia-Baladă*, *Oratoriu pentru cor bărbătesc, tenor, soprană solo şi ambianţă electronică*, *Rhythmodia* – concert pentru percuţie solo.

Pe lângă activitatea componistică, Nicolae Brânduş desfăşoară o prolifică activitate pedagogică, de critică şi de cercetare muzicologică,. Este deţinătorul mai multor premii şi distincţii naţionale şi internaţionale.

PHTORA

Cele cinci piese ale ciclului *PHTORA* au fost compuse între anii 1968-1972. Ele se succed în următoarea ordine : *Phtora I – Durate*, *Phtora II – Match*, *Phtora III – Cantus Firmus*, *Phtora IV – Ideofonie*, *Phtora V – Soliloque*. După cum mărturisea compozitorul, acest ciclu de lucrări reprezintă o anumită etapă creatoare – ce nu a fost scutită de echivocuri şi neînţelegeri de ordin practic interpretativ. Inspirate din conceptele specifice improvizaţiei aşa cum este ea practicată în cadrul muzicilor de tradiţie orală din anumite zone ale României, piesele ciclului *PHTORA* propun exemplificarea unei anumite sistematizări şi organizări a acestor principii de

https://biblioteca-digitala.ro

improvizaţie. Nicolae Brânduş doreşte realizarea translaţiei din popularul imaginativ în muzica savantă, fără a apela la sistemul de notaţie muzical tradiţional liniar.

Concepţia serială a muzicii a condus – în mod numai aparent paradoxal – la apariţia şi înflorirea diferitelor concepte ce introduc şi tratează idea *libertăţii* – ne referim în special la aleatorism, muzică intuitivă, indeterminare, muzică stocastică sau improvizaţia colectivă. Aceasta din urmă se manifestă în cadrul unui comportament muzical global, ce implică în mod activ pe toţi participanţii triunghiului format din compozitor-interpret-public. Pornind de la o bază culturală, socială şi istorică comună – care poate fi de sorginte populară, cultă sau poate fi o rezultantă a celor două – Nicolae Brânduş caută redefinirea conceptului de formă muzicală, în condiţiile în care *„muzica improvizată se plasează la graniţa dintre **formal** (cod, structură, sintaxă) şi **informal** (deschidere **în timp**)"* (s.a.)[1]. În demersul său, compozitorul face apel la formule şi legi matematice inspirate din teoria mulţimilor, a probabilităţilor, statistică, lingvistică şi logică, activând şi transformând substanţial reflexele şi ticurile existente pe traseul dintre creator şi receptor.

Unul dintre motivele dificultăţilor de înţelegere pe care compozitorul Brânduş le-a remarcat în legătură cu piesele ciclului *PHTORA* se datorează fără îndoială trecerii în plan secund a textului muzical de tip grafic – notaţie muzicală tradiţională sau grafism. În aceste creaţii, primordial devine aspectul mental al interpreţilor, insistându-se pe faza de ante-creaţie mentală a sunetelor, pe non-activitate mentală – repaos cerebral – precum şi pe post-creaţie – în sensul recepţiei şi a percepţiei publicului. În cadrul instrucţiunilor ce însoţesc partiturile celor cinci piese se fac repetate referiri la existenţa celor *doi paşi* ai acestui tip de muzică : un pas mental – pre-conceperea cerebrală a sunetului şi cel de al doilea pas – realizarea practică a respectivului sunet. Este un nivel superior de comportament performativ, ce necesită antrenamente susţinute, mai ales dacă se are în vedere caracterul colectiv pe care trebuie să îl aibă aceste practici. Se cere o comunicare

[1] Nicolae Brânduş, *„Itinerar muzical actual",* în *Interferenţe*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 173.

https://biblioteca-digitala.ro

mentală între membrii unei formaţii, o gândire colectivă similară şi unitară, în care sunt implicate concepte ca muzică imaginară, muzică-memorie sau gest-memorie şi care contribuie la obţinerea unui rezultat artistic de nivel superior.

Ciclul de piese *PHTORA* reprezintă aplicarea practică a preocupărilor şi cercetărilor efectuate de către Nicolae Brânduş în domeniul eliberării gândirii interpretative din constrângerile textului muzical de tip tradiţional. Această eliberare a actului interpretativ şi creator în acelaşi timp – generată şi controlată în permanenţă de către compozitor – se va produce în mod treptat, începându-se la nivelul micro-structurii – în prima piesă – şi ajungându-se în ultima piesă la eliberarea întregii scări a „puterilor creative".

Prima lucrare – *Phtora I – Durate*, reprezintă la un nivel micro-structural implicarea interpretului în procesul de creaţie. Se pot alege diferite variante dintr-o serie notată, soluţiile personale trebuind să se încadreze într-un set de reguli indicat de către compozitor. Creativitatea interpretului se manifestă prin invenţii ce au caracter motivic, melodic şi acordic, pe baza unui material notat sub formă de seturi de variante posibile. Valorile ritmice sunt de tip proporţional, ce se încadrează într-o durată globală, indicată de dirijor. Libertatea se manifestă şi la nivelul numărului de grupe de instrumentişti, acesta fiind liber, dar nu mai puţin de trei.

În a doua lucrare a ciclului – *Phtora II – Match*, regăsim aceleaşi elemente de tip variantă a libertăţilor la nivel micro-structural pe care le-am întâlnit în *Durate*, dar la care se adaugă libertăţi acordate interpreţilor şi la nivel macro-structural. Creat sub forma unui joc – sugerat chiar din titlu – *Match* se prezintă ca o lucrare cu un grad sporit de imprevizibilitate, în care există reguli şi strategii, dar nu există un plan de desfăşurare temporal, acţiunile derulându-se de fiecare dată altfel. Aidoma unui meci sportiv, există un număr egal de grupe de instrumentişti, care sunt plasaţi faţă în faţă şi care îşi creează intervenţiile în mod simultan sau succesiv, în funcţie de situaţiile ce apar pe parcurs. Astfel, forma piesei nu este finită decât în momentul real al interpretării, creativitatea personajelor jucând un rol fundamental în realizarea acesteia. În cursul interpretării, apar o sumă de situaţii neprevăzute –

https://biblioteca-digitala.ro

rezultate din desfăşurarea piesei, cărora trebuie să li se găsească soluţii – ce nu pot fi niciodată identice, ci adaptabile.

Cele două grupe de instrumentişti au fiecare câte un conducător, care enunţă aşa-numitele propuneri personale ale unor parametri muzicali – *Tempo*, *Intensitate*, *Registru*. Aceste propuneri pot avea loc simultan pentru ambele echipe, ori succesiv, conform indicaţiilor dirijorului. După ce dirijorul a ales o singură propunere pentru *Tempo*, se trece la propunerile pentru alegerea *Intensităţii*, care trebuie să se încadreze în *Tempo*-ul stabilit deja, ultimele propuneri fiind cele privind alegerea *Registrului*. Aceste secvenţe muzicale denumite propuneri sunt de fapt invenţii realizate de instrumentişti pe baza unor intervale generice, fiind cerută în acest caz folosirea muzicii în *doi paşi*, de care am vorbit mai sus. Astfel, anticiparea mentală a sunetelor devine primordială, comunicarea şi deci meciul în sine derulându-se şi la nivel cerebral.

În cea de-a treia piesă – *Phtora III – Cantus Firmus*, Nicolae Brânduş plasează un conducător de grup – ce poate cânta la orice instrument cu claviatură, fiind secondat de către un număr nedefinit de alţi instrumentişti. Conducătorul de grup are sarcini de creaţie la nivel micro-structural, dar şi la nivel macro-structural. Rolul său este principal, el enunţând diferitele secvenţe componente ale lucrării – pe care ceilalţi instrumentişti trebuie să le urmeze – stabileşte coeziunea grupului la nivel muzical şi este obligat să comenteze printr-un rezumat muzical sfârşitul fiecărei secvenţe componente. Libertăţile pe care le are la dispoziţie conducătorul sunt foarte extinse, secvenţele pe care trebuie să le realizeze bazându-se pe un set de intervale generice, pe care instrumentistul poate să le asocieze şi să le modifice după cum doreşte. Conceptul de muzica în *doi paşi* atinge un nou nivel de abstractizare – conform indicaţiilor compozitorului – o secvenţă poate fi realizată de către conducător fie sonor, fie mental. În acest context, tăcerea capătă două semnificaţii – de pauză propriu-zisă sau de enunţ mental al unui interval.

Celorlalţi instrumentişti li se recomandă acelaşi lucru privind enunţarea mentală a intervalelor înaintea enunţării lor sonore. Brânduş recomandă în explicaţiile destinate instrumentiştilor : *„Nu cânta numai prin sunete. Interpretează o*

https://biblioteca-digitala.ro

parte a muzicii mental (muzică imaginară)”. Se insistă deci pe conştientizarea şi pe implicarea mult mai profundă în procesul creativ al intelectului şi pe eliminarea şabloanelor sau a ticurilor interpretative. Se caută activarea capacităţii de anticipare mentală, precum şi de variere a gesturilor creative. De asemenea, indicaţia autorului direcţionată către grupul de instrumentişti referitoare la teatralitatea procesului interpretativ-creativ este extrem de sugestivă, dovedind preocuparea lui Nicolae Brânduş pentru contopirea teatrului cu muzica : *„compune-ţi o **dramaturgie** a cântatului mixată cu gesturi, imobilitate şi mişcări (eventuale) pe scenă”* (s.a.).

În piesa *Phtora IV – Ideofonie*, autorul îşi îndreaptă atenţia către un text literar, mai precis către cuvânt şi a implicaţiilor sonore ale acestuia, precum şi către *„zămislirea fonemei, geneza dialectică a limbii ca fenomen general”* – după cum precizează în indicaţiile din partitură. Concepută sub forma unei suprapuneri polifonice a aceluiaşi text tradus în cinci limbi – denumite trasee lingvistice – lucrarea propune interpreţilor libertăţi de invenţie superioare faţă de cele întâlnite în piesele precedente. Structurarea pe verticală a celor cinci traduceri urmăreşte simultaneitatea bazată pe concordanţe vocalice.

Piesa *Ideofonie* se prezintă ca un exemplu de antifonie realizată de un număr de minim două grupe plasate faţă în faţă, ansamblul complet fiind format din cinci grupe aşezate pe laturile imaginare ale unui pentagon. În fiecare grupă vor exista cinci cantori – câte unul pentru fiecare traseu lingvistic. O condiţie necesară este dispoziţia cantorilor în aşa fel încât aceştia să aibă contact direct – în special cei aparţinând aceleiaşi limbi. Se aleg un număr de cantori principali, care vor începe enunţarea primei silabe. Pe baza tehnicii responsoriale, restul grupurilor lingvistice enunţă o sinteză sonoră a silabei iniţiale. Aceste intervenţii responsoriale au caracter de propunere, aidoma celor din piesa *Match*. Totodată, aceste propuneri se bazează pe elementele anterioare, având şi caracter de sinteză, realizând şi consolidând în acest fel unitatea stilistică.

Regulile ce se aplică domeniului muzical sunt stabilite ca de obicei de către compozitor – instrumentaţie, emisie sonoră, registre – şi sunt indicate în partitură. La acestea se adaugă un set de reguli ce se referă la textul literar, la

https://biblioteca-digitala.ro

concordanţa dintre cele cinci trasee lingvistice, precum şi la unele silabe ce conţin vocale sau consoane. Nicolae Brânduş introduce aici un nou concept – *unisonul autonom*. Acest element este definit numai de către registru, clasă de emisie şi *glissando*, ceilalţi parametri fiind liberi – durată, intensitate, intervale. Aceste unisoane autonome servesc la formularea silabelor textului literar şi, conform diferitelor arhitecturi, sunt de mai multe tipuri. Se interzice apariţia unisoanelor autonome de acelaşi tip în cadrul mai multor trasee lingvistice. Fiecare traseu lingvistic va avea aşadar propriul său tip de unison autonom, ales în mod liber. Tehnicile responsoriale pot avea loc în mod succesiv, dar şi simultan, cu condiţia păstrării inteligibiliăţii tuturor intervenţiilor. Ultima piesă a acestui ciclu, *Phtora V – Soliloque*, reprezintă un caz particular extrem de propunere a unei piese de improvizaţie colectivă. Partitura generală a acestei creaţii se prezintă în felul următor :

SOLILOQUE – PHTORA V
- pentru ansamblu cameral -
- partitura generală -

- Execuția lucrării presupune o bandă magnetică preparată de compozitor. Versiunea de față folosește un suport magnetic play-back de 7'.
- În timpul execuției fiecare interpret va interveni cel puțin o dată.
- Se recomandă ca intervenția să fie scurtă, esențializată.
- Nu se prescrie momentul intervenției.
- Fiecare nouă execuție se desfășoară concomitent cu înregistrarea versiunii anterioare de concert.
- Execuția poate avea loc fie într-o sală de concert, fie într-un studio special de înregistrări.
- După un anumit număr de execuții înregistrate ca atare compozitorul își rezervă dreptul de reprelucrare a benzii.
- Se recomandă ca ansamblul care a inițiat acest proces să nu-și schimbe componența.
- În cazul unui singur interpret, acesta va interveni de mai multe ori în fiecare execuție.
- Se consideră lucrarea încheiată când ansamblul care a inițiat-o își încetează activitatea comună.
- Se interzice transferul de bandă de la o formație la alta fără acordul compozitorului și înainte ca acesta să fi întreprins reprelucrarea benzii play back.

Nicolae Brânduş
Phtora V – Soliloque

https://biblioteca-digitala.ro

Observăm deci că, în loc de utilizarea unui sistem de notaţie – mai mult sau mai puţin muzicală – compozitorul propune un set de reguli generale sau *„sfaturi practice”* – conform autorului. Ne aflăm deci în prezenţa unei lucrări al cărei suport este o bandă magnetică de tipul play-back, cu durata de 7 minute. Deşi lucrarea este destinată unui *„ansamblu cameral”*, observăm totuşi că aceasta se poate realiza şi de către un singur instrumentist. În cazul în care se recurge la un ansamblu de mai mulţi interpreţi, aceştia trebuie să intervină măcar o dată, într-o manieră concisă, clară şi explicită. Momentul fiecărei intervenţii este lăsat la libera alegere a fiecărui protagonist.

Realizările succesive ale acestei creaţii se vor înregistra peste banda iniţială, suprapunându-se în acest fel aidoma unor file ce se adaugă într-un dosar sau a unor informaţii ce se stochează într-o memorie a operei. Se menţionează că straturile succesive de înregistrări trebuie să aparţină aceleiaşi formaţii, nefiind permisă schimbarea acesteia şi nici chiar schimbarea membrilor componenţi. Forma deschisă a acestei lucrări este definită magistral prin următoarea remarcă : *„se consideră lucrarea încheiată când ansamblul care a iniţiat-o îşi încetează activitatea comună”*. Iată cum Nicolae Brânduş explorează noi conexiuni posibile în cadrul relaţiei compozitor-interpret. În cazul de faţă, existenţa fizică a ansamblului – sau mai bine spus încheierea existenţei acestuia – condiţionează finalizarea operei. În orice caz, compozitorul îşi rezervă dreptul de a re-prelucra oricând banda, mai ales în momentul transferului de la o formaţie la alta.

În acest punct se impun câteva consideraţii despre ceea ce reprezintă o operă muzicală în contextul performativ. Remarcăm existenţa a trei elemente definitorii ale conceptului de operă muzicală : cadrul general, numit şi meta-structură şi care este format din codul de reguli şi eventualele indicaţii privind realizarea respectivei opere ; textul muzical propriu zis, ce conţine simboluri codificate în diferite feluri – spre exemplu grafic, semantic sau acustic ; lectura respectivului text de către interpret în cadrul şi timpul performativ. Despre meta-structura piesei lui Nicolae Brânduş am vorbit în paragrafele de mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

Mult mai interesantă ni se pare a fi discuţia referitoare la textul muzical al acestei lucrări. După cum am arătat mai sus, textul muzical conţine simboluri ce pot fi codificate în multe feluri: grafic – prin intermediul notaţiei muzicale tradiţionale sau prin orice alt sistem de notaţie grafică; semantic – prin intermediul unor texte literare, versuri sau proză; acustic – prin intermediul unei înregistrări prealabile, ca în cazul de faţă. Lectura acestui tip de text muzical devine – în conformitate cu spusele compozitorului, *„o reacţie personală a fiecăruia faţă de muzica de bandă"*[1]. În afară de aceasta, interpreţii se vor lansa într-un astfel de proiect – în care libertatea de intervenţie şi de invenţie este maximă – numai în urma unui studiu aprofundat, în comun, cu banda, vizându-se crearea unei concepţii creative spontane şi unitare, bazată pe aceleaşi idealuri estetice. Interpreţii trebuie să aibă un nivel performativ excepţional pentru a obţine rezultate de o calitate artistică remarcabilă. Lectura se constituie în acest caz într-o reacţie la un stimul auditiv, fiind însoţită şi de o activare a memoriei, a cunoştinţelor acumulate anterior. Aceste reacţii de intervenţie pot fi stimulate prin gesturi şi de către liderul ansamblului instrumental.

Deşi în cazul creaţiei *Phtora V – Soliloque* gradul de indeterminare este maxim, trebuie să menţionăm că nu ne aflăm în zona indeterminării de tipul *free music*. În cazul acesteia din urmă, ideea textului muzical şi prin urmare şi cea a lecturii lipseşte cu desăvârşire – genul *free music* fiind lipsit de ceea ce putem numi o gramatică a procesului de lectură. Propunând o libertate de exprimare maximă din punctul de vedere al parametrilor care o guvernează, lucrarea lui Nicolae Brânduş se bazează pe elemente concrete de vocabular şi reguli de utilizare a acestuia, într-un cadru gramatical bine stabilit cu ajutorul unui text muzical – de tip acustic – precis, lipsit de echivocuri. A se considera că manifestarea în cadrul unei astfel de libertăţi aparent maxime este un lucru facil, constituie o gravă eroare. Capacitatea de a improviza liber – în sensul lui Nicolae Brânduş – se dobândeşte în urma studiului

[1] Nicolae Brânduş, prefaţă la CD-ul *Ars Inventia – Nicolae Brânduş*, Bucureşti, Muzica, 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

intens, individual şi în grup, fiind cel mai adesea o încununare a voinţei şi a dorinţei personale de perfecţionare a interpreţilor, în direcţia dezvoltării capacităţilor creative într-un cadru de libertate.

SUMMARY

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș
Nicolae Brînduș – *PHTORA*

The five works that form the cycle entitled *Phtora* were composed by Nicolae Brânduș between 1968 and 1972. Their order is the following: *Phtora I – Durations*, *Phtora II – Match*, *Phtora III – Cantus Firmus*, *Phtora IV – Ideophony*, *Phtora V – Soliloquy*. As the composer confessed, this cycle stands for a creative stage of his that was not spared certain equivocations and misunderstandings of a practical, interpretative nature. Inspired from the concepts specific to improvisation as practised in the music of oral tradition in certain areas of Romania, the pieces of the *Phtora* cycle set as an example certain systematisations and organisations of these principles of improvisation.
The *Phtora* cycle is thus the practical application of the concerns and research that Nicolae Brânduş undertook with in order to free interpretative thought from the constraints of the traditional musical text.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (I)

Cristina Șuteu

REVISTA *MUZICA* ÎN DATE (1908-2018)*

Motto: *Istoria se face după documente şi nu după resentimente*. (Mihail Jora)

Prima verba

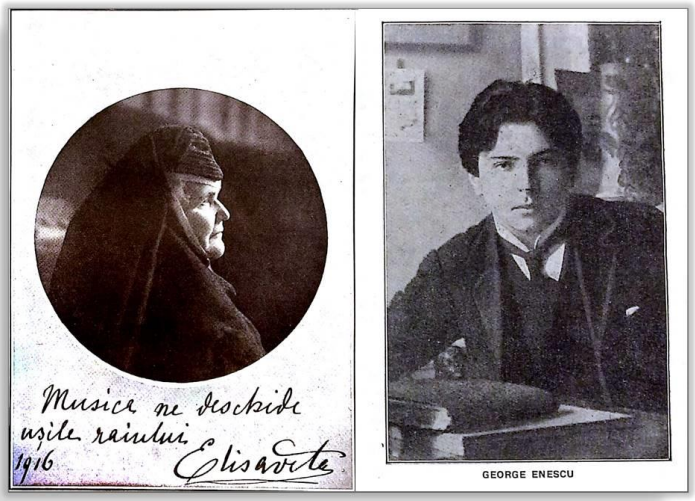
S-au împlinit 110 ani de la apariția revistei românești *Muzica* – singura publicație de specialitate din România perioadei ante-decembriste[1]. De-a lungul celor unsprezece decenii (caracterizate totuși de pauze temporale semnificative), se poate observa faptul că acţiunile și evenimentele dispuse între locativ și temporal, mijloacele utilizate şi datele specifice domeniului muzical fac trimitere la îndemnul lui Jean Jaurès

* O parte din informații sunt preluate din volumul: *Periegeză, exegeză, hermeneutică în critica muzicală* (Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2016) semnat de autoare [C.Ș.].

[1] Rodica Burghelea, co-autor la volumul coordonat de Laura Vasiliu, intitulat *Muzicologia și jurnalismul*, susține că revista *Muzica* „este singura publicație de specialitate în acest segment de timp" [1980-1990, n.n.]. Este adevărată remarca autoarei, deoarece acest volum colectiv vizează perioada postdecembristă. Vezi: Rodica Burghelea, „Revista *Muzica* – spațiu editorial profesionist", în: Laura Vasiliu (coord.), *Muzicologia și jurnalismul: prezența muzicii clasice în media românească de după 1989*, Editura Artes, Iași, 2007, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

(1859-1914): „să luăm din trecut focul, nu cenuşa.”[1]



Având sediul în București (1908-1910; 1916; 1919-1922; 1950-prezent) și temporar în Timișoara (1923; 1925), revista de mai târziu a Uniunii Compozitorilor (din 1950) i-a cunoscut ca directori / redactori-șefi pe Mihail Mărgăritescu, Ion Nonna Ottescu, Maximilian Costin, G.N. Georgescu Breazul, Nicolae Buicliu, Anatol Vieru, Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, Antigona Rădulescu, Mihai Cosma iar în prezent este coordonată de Irinel Anghel. Dacă aș alcătui întreaga listă a publiciștilor ar fi atât de amplă încât ar fi nevoie de zeci de pagini pentru a-i onora doar prin nominalizare.

Mă limitez să-i amintesc în această introducere pe scriitoarea Carmen Sylva – regina Elisaveta a României (1843-1916) și pe compozitorul român George Enescu (1881-1955). Ofer în imagine două pagini din revistă cu portretele lor.

Sunt notabile și contribuțiile preluate de peste hotare prin lucrările criticului muzical M.D. Calvocoressi (1909), ale

[1] Jean Jaurès, în: Alfred Mendelsohn, „Orientări în muzica contemporană” (simpozion), în: *Muzica*, anul X, aprilie, nr. 4 / 1960, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

scriitorului Maxim Gorki (1920), ale filosoful Heine (1921) și ale muzicienilor Hector Berlioz (1916), Robert Schumann (1921), Richard Wagner (1921), David Oistrah (1954), Max Stern (1994), Cristophe Herzog (2006), Achilleus G. Chaldaeakes (2010) etc.

În prezent, revista apare și în spațiul virtual alături de *Actualitatea Muzicală*[1] pe site-ul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (U.C.M.R.). Arhiva ei conține toate numerele apărute din anul 2010 până în prezent[2]. Într-o perioadă în care nu existau pagini virtuale unde muzicologii și criticii muzicali să-și publice observațiile (precum CIMEC / *Cronica muzicală on-line*, SRR / *Societatea Română de Radiodifuziune*, RRM / *Radio România Muzical*, *Observator Cultural* etc.), publicația a constituit o tribună de unde Muza muzicii și-a făcut auzit glasul pe plan național și internațional[3].

Surse de informare

Am luat în considerare faptul că analizez elemente care constituie o zestre a memoriei noastre culturale; așadar, în domeniul muzical și nu numai, îmi revine responsabilitatea pe care au avut-o marii istoriografi ai omenirii. Istoricul Nicolae Iorga le atribuie acestora rolul (preluat din tragedia greacă) de corifei care „comentează și judecă" faptele, structurile, construcțiile dinamice, scenele, actele, conflictele, actorii, momentele și titulaturile / denumirile / apelativele etc.[4]

---

[1] Se impune să menționez faptul că după anul 1989 o mare parte din autorii care au scris în revista *Muzica* – în special cronicarii și criticii muzicali – şi-au focalizat activitatea publicistică înspre cealaltă revistă a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, *Actualitatea Muzicală* (fondată în 27 martie 1990).

[2] Vezi adresa: http://www.ucmr.org.ro/Revista-Muzica.html.

[3] Un exemplu: debutul *Concursului și Festivalului Internațional „G. Enescu"* a fost mediatizat în numărul 9 / 1958 al revistei *Muzica*.

[4] Istoricul român recurge la următoarea schemă a istoriologiei, promovată și analizată de istorici: (1) faptele vivifiante; (2) dispunerea lor în anumite structuri; (3) formarea construcțiilor dinamice care demonstrează „tragedia acestui neam omenesc"; (4) scenele care expun; (5) actele care promovează conflictul; (6) descrierea actorilor fie tăcuți, fie cu „rostul de a vorbi"; (7) consemnarea momentelor acțiunilor; (8) notarea numelor. Vezi: Nicolae Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 2-3.

https://biblioteca-digitala.ro

Am luat ca reper ceea ce savantul sociolog Robert K. Yin, stabilește drept surse de informare istorică:

- *documente* (publicaţii, scrisori, procese verbale etc.);
- *date de arhivă* (registre, grafice, hărţi, date de sondaj, jurnale etc.);
- *interviuri*;
- *observaţii directe* (obţinute prin incursiuni *ad fontes* – „la origini”);
- *observaţii participative* (prin asumarea unei varietăţi de roluri, de la stabilirea reşedinţei într-o zonă până la accederea palierului existenţial al subiectului);
- *artefacte fizice sau culturale* (dispozitivele tehnologice, instrumentele, operele de artă)[1].

Am cercetat primele trei tipuri de surse, limitându-mă la expunerile, procesele verbale, graficele sau hărţile din revista *Muzica*, precum şi la datele de arhivă publicate de-a lungul timpului pe paginile aceleiași reviste. Am reconstituit numerele revistei consultând-o la Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” și la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca. Ceea ce nu mi-a oferit Orașul-Comoară (Clujul), am găsit la Biblioteca Academiei Române din București și la Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din capitală. Accesul la unele pagini ale revistei *Muzica* (cu caracter de *rara avis*) mi l-au facilitat doamna Eugenia Câlția și domnul Costin Aslam, la sediul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor și în cadrul Editurii Muzicale din București, prilej cu care le sunt recunoscătoare. Cele mai vii mulțumiri le datorez mentorului meu Gabriel Banciu, care mi-a dăruit nu doar îndrumarea, ci și încredera sa; de asemenea, profesorul Bujor Dânșorean, cu o generozitate ieșită din comun, mi-a dăruit revista *Muzica* din colecția personală.

Am parcurs cele peste 500 de numere ale publicației care înregistrează zeci de mii de pagini. Imaginea de mai jos aduce în prim-plan trei numere ale publicației: primul din anul 1908, primul din anul 2018 și numărul anului medial (nr. 5 / 1955), apărut în luna morții lui George Enescu și dedicat creației sale.

---

[1] Robert K. Yin, *Studiul de caz. Designul, analiza şi colectarea datelor*, Editura Polirom, Bucureşti, 2005, pp. 109-122.

https://biblioteca-digitala.ro

În urma unui schimb de opinii cu unii dintre respectații directori și publiciști din cadrul revistei, am stabili(za)t coordonatele prezentului demers analitic. Astfel, bunăvoința, sfaturile și gentilețea muzicologilor Octavian Lazăr Cosma, Ulpiu Vlad, Viorel Cosma, George Balint și Irinel Anghel, mi-au oferit posibilitatea să completez ceea ce observam că lipsește acestor pagini. Lor le revine meritul de a-mi verifica traiectoria studiului meu și de a-mi confirma forma lui de ansamblu.

Perspective temporale (periodizare)

În parcurgerea unei cronologii istorice, dispunerea pe intervale temporale facilitează cercetarea. În cadrul analizării celor 110 ani de activitate ai revistei *Muzica* se recomandă extragerea unor subdiviziuni de timp prin care cititorul să fie motivat să înțeleagă datele transmise. Nu am recurs la periodizarea propusă de schimbarea directorilor și editorilor revistei. Ar fi rezultat multe segmente istorice, fapt care ar fi produs dificultăți în elaborarea studiului meu. Am ales să periodizez în funcție de evenimentele naționale și internaționale care au influențat parcursul istoriei națiunii noastre. Este vorba de cele două războaie mondiale și de revoluția decembristă. Așadar voi face referiri la următoarele perioade ale revistei *Muzica*:

- antebelică (1908-1910, 1916),
- interbelică (1919-1923, 1925),

https://biblioteca-digitala.ro

– postbelică (1950-1989) şi

– postdecembristă (1990-prezent).

Acestea, într-o proporţie specifică fiecăreia şi într-un efort conjugat, creionează profilul ideologic al revistei în fundalul său istoric, fapt ce poate dezvălui resorturi care au influenţat alcătuirea unor tipare din sfera muzicii autohtone.

Scurte note bibliografice[1]

În acest demers, important pentru parcursul istoric al revistei, am optat pentru organizarea informațiilor de la particulare spre generale, de la „foarte importante" la „importante". Așadar, după ce voi lista numele directorilor și responsabililor, voi trece la numele care compun colegiile redacționale, apoi la lista de autori care au scris pe paginile publicației, la secțiunile tematice, la adresele redacției, la denumirile instituțiilor sub egida cărora a funcționat, la prețul pe care l-a avut (alături de nominalizarea tipografiilor care au tipărit publicația), la absențele survenite pe parcurs (deoarece unele perioade nu au fost acoperite), numerele multiple și numerele

[1] Informaţii preluate din: 1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1995, p. 213; 2. ***, Marian Petcu (coord.) [I], *op.cit.*, *passim*; 3. M. Mărgăritescu, M. Costin, I. Nonna Ottescu, „Precuvântare", în: *Muzica*, *op.cit.* (se vorbeşte despre „reapariţia revistei"); 4. I. Hangiu, *Dicţionarul Presei Literare Româneşti (1790-1990)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 298; 5. ***, G. Baiculescu, G. Răduică, N. Onofrei (descr. bibl.), *Publicaţiile periodice româneşti (ziare, gazete, reviste). Tom II. Catalog alfabetic: 1907-1918*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1969, p. 434; 6. ***, G. Răduică, V. Trifu, A. Raliade (coord.), *Publicaţiile periodice româneşti (ziare, gazete, reviste). Tom III. Catalog alfabetic: 1919-1924*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1987, p. 640; 7. ***, Gabriel Ştrempel (coord.), *Publicaţiile periodice româneşti (ziare, gazete, reviste). Tom IV. Catalog alfabetic: 1925-1930*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2003, p. 666; 8. *Muzica*, serie nouă, anul XX, ianuarie-martie, nr. 1 / 2009, copertă-faţă, interior; 9. M. Grigore, O. Mehedinţeanu, P. Nedelescu, *Ghid bibliografic: muzica românească din ultimii 50 de ani reflectată în revista Muzica (1950-1999)*, Editura Opus, Bucureşti, 2001, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro

speciale ale revistei *Muzica* și în fine, la un tabel sinoptic în care am dispus numerele revistei anual și lunar.

1. Dezambiguizare

(1) Revista *Muzica* nu trebuie asimilată cu revistele perioadei treizeciste ca *Muzică și teatru* (1931), sau cu cea editată de Editura Fundațiilor Regale din București, coordonată de Victoria Dragoș-Ursu și intitulată *Muzică și poezie. Revista Filarmonicei* (1935-1937), în care au publicat Carmen Sylva, George Enescu, Emanoil Ciomac, Constantin Brăiloiu, Paul Constantinescu, Cella Delavrancea, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Mihail Jora etc., dar și oameni de cultură precum Nicolae Iorga, Tudor Arghezi, Dimitrie Anghel, Vasile Voiculescu, Alexandru Philippide etc.[1]

(2) Revista *Muzica* nu trebuie confundată cu cele editate în perioada șaptezecistă de Consiliul Culturii și Educației Socialiste intitulate *Muzică. Informații culturale interne* (1972) sau *Muzică. Noutăți culturale în lume* (1972-1973) (vezi imaginea), care trata în numere tematice probleme din sfera educației muzicale și a cărților de pedagogie muzicală și instrumentală, a teatrului (liric) și a operei, a radioului și a televiziunii, a muzicii contemporane și a evenimentelor muzicale din lumea contemporană, a personalităților muzicii etc. purtând nota: „Uz intern” și având un Colectiv de redacție format din muzicologul și redactorul Editurii Muzicale și a Asociației Teatrale și Muzicale din București, Ianca Staicovici, secondată de Michaela Baron,

[1] Vezi: *Muzică și Poezie. Revista Filarmonicei*, mai / 1935… decembrie / 1935, ianuarie / 1936… aprilie / 1936 *passim*.

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandra (Sanda) Constantinov, Mircea Luculescu și M. Poladian Ghenea[1].

(3) Din nou, revista *Muzica* nu este Societatea *Muzica*, înființată în anul 1972 (?) de „principalii săi animatori": „compozitorul Doru Popovici, muzicologul Radu Stan, dirijorul Radu Cozărescu"[2].

(4) În perioada optzecistă au existat reviste precum cea coordonată de Manuela Manoilă, intitulată *Muzica și poezia tinerei generații*, care funcționa în ipostaza unui „Caiet al spectacolelor de muzică și poezie editat de Teatrul satiric-muzical «C. Tănase»", în București. Revista *Muzica* nu trebuie confundată cu aceasta.

(5) Revista *Muzica* nu poate fi substituită nici de suplimentele sale, precum broșura *Cântecul preferat. Texte de muzică ușoară*, sau de numerele dedicate corurilor, cântecelor populare și patriotice, biografiilor, personalităților muzicii etc.

După cum creația muzicală românească este unică, jurnalul *Muzica* este unic în peisajul publicistic al muzicii românești.

2. Directorii sau *redactorii-șefi / editorii-șefi*

Mai jos voi nominaliza cronologic numele coordonatorilor și îngrijitorilor numerelor revistei *Muzica* (directori, redactori-șefi / editori-șefi).

Perioada antebelică (1908-1910, 1916)

Între octombrie 1908 și februarie 1910 „direcțiunea" revistei a aparținut lui Mihai[l] Mărgăritescu[3]. În perioada ianuarie – iunie 1916 (pentru numerele 1-6), directorii publicației au fost

---

[1] Vezi: *Muzică. Noutăți culturale în lume* (Uz intern), nr. 1 / 1972; 2 / 1972; 3 / 1972; 4 / 1972 … etc.

[2] Vezi: D. Avakian, „Societatea «Muzica»", în: *Muzica*, nr. 12 / 1973, p. 37.

[3] „Inspector al muzicelor armatelor". Vezi nota explicativă pe site-ul YouTube, la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=oot4LwzLn6Y („În anul 1906, la împlinirea a 40 de ani de domnie, Regelui Carol I i-a fost dedicată o lucrare muzicală, intitulată Marș Jubiliar, compusă de Mihai Mărgăritărescu, inspectorul general al Muzicilor Militare din Armata Regală română, cel care a succedat în această funcțiune lui Iosif Ivanovici.").

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai[l] Mărgăritescu (ianuarie-februarie), Ion Nonna Ottescu și Maximilian Costin.

Perioada interbelică (1919-1923, 1925)

Între noiembrie 1919 și octombrie 1920, revista i-a avut ca directori pe Maximilian Costin și Ion Nonna Ottescu (nr. 1-4), pentru ca din ianuarie, 1921 până în septembrie 1922 să fie directori Maximilian Costin și G.N. Georgescu Breazul. Aceiași directori au funcționat în perioada 1923 – 1925 când revista și-a mutat sediul la Timişoara.

Perioada postbelică (1950-1989)

Pentru cele 438 de numere ale perioadei august 1950 și decembrie 1989, au activat ca redactori / editori Nicolae Buicliu, Anatol Vieru, Zeno Vancea și Vasile Tomescu.

Perioada postdecembristă (1990-prezent)

Din anul 1990 până în martie 2010 redactorul-șef / editorul-șef al revistei a fost Octavian Lazăr Cosma, secondat de George Draga (1990-1992), Michaela Roșu (1993-1996), Mihai Cosma (2002-2010) și Irinel Anghel (1996-2010) ca redactor-șef adjunct și cu Gherghina Spirea ca secretar de redacție (1990-1992). A urmat ca editor-șef Antigona Rădulescu din aprilie 2010 până în septembrie 2014, asociată cu Mihai Cosma (2010-2014) și Irinel Anghel (2010-2014) ca editori. Din octombrie 2014 până în iunie 2015 editorii publicației au fost aceiași Irinel Anghel şi Mihai Cosma, iar din iulie 2015 până în prezent (anul 2018) editor-șef a rămas Irinel Anghel, cu Andra Frățilă editor.

3. Colegiile redacționale / consiliile științifice

În anul 1952 (nr. 8-9) este semnalată existența unui colectiv redacțional, prin fraza de pe coperta-față, interior: „apare sub conducerea unui colegiu. Redactor responsabil, Nicolae Buicliu” (fără a se indica alte nume). Din anul 1958, o parte din numerele revistei au apărut sub supervizarea unor specialiști aparținând unui așa-numit „colegiu redacțional”: 1958 (nr. 2) – 1959 (nr. 4): Zeno Vancea (redactor șef), Vasile Tomescu (redactor șef adjunct), George Breazul, Vasile Cristian, Liviu Rusu, Alexandru Tiberiu, Andrei Tudor.

https://biblioteca-digitala.ro

Din anul 1990 până în anul 2010 apar în colegiul redacțional următoarele nume: Nicolae Brânduș, Alfred Hoffman, Michaela Roșu, Octavian Nemescu, Anatol Vieru, Elena Zottoviceanu, Valentina Sandu-Dediu, Jim Samson, Franz Metz, Roman Vlad.

Până în prezent, alături de Irinel Anghel (*Editor in Chief*) și Andra Apostu (*Editor*), a existat un *Editorial Board* format din: Nicolae Gheorghiță, Valentina Sandu-Dediu, Lavinia Coman, Antigona Rădulescu, Luminița Vartolomei, Laura Manolache, Ruxandra Arzoiu, Alexandru Leahu, dar și un *Scientific Council* compus din: Octavian Lazăr Cosma, Corneliu Dan Georgescu, Dinu Ghezzo, Helmuth Loos, Franz Metz, Jim Samson, Roman Vlad, Costin Miereanu, Sever Tipei, Violeta Dinescu, Cornel Țăranu, Viorel Munteanu, Maria Alexandru, Achileus Chaldaeakes.

4. Autori care au publicat în revistă

Ofer o listă – incompletă din considerente de spațiu – a unor autori care au publicat în revistă. Uzual am optat pentru a menționa prima apariție a unui nume, ignorând aparițiile ulterioare (au fost autori care au scris sute de articole). Am oferit la finalul fiecărei secțiuni periodice pe unii autori care au semnat sub pseudonim.

Perioadele antebelică (1908-1910, 1916) și interbelică (1919-1923, 1925)

În această perioadă au semnat articole următorii autori (dispuși în ordinea cronologică impusă de numerele revistei): E. Caudella, M. Mărgăritescu, G. Stephănescu, D. Sturdza-Scheianu, Ed. Wachmann; A. Castaldi, D.G. Kiriac, I. Scărlătescu; G. Fotino, A.G. Cantacuzino, M. Cohen-Linaru, Henri de Curzon, R. Klenck, Gabriel Parès, Gr. Gabrielescu, H. Göring, A. Kratocvil, E. Mezzetti, E. Marian, O. Pursch, Lucio Vecchi; Stan Golestan, I. Vlăduţă; M.-D. Calvocoressi; G. Dima, G. Şerban; N. Arginte, I. Cutrupi, Benedetto de Luca, L. Passurf, I. Sibianu; G. Enescu, M. Costin, I.N. Ottescu, D. Cuclin, A. Alessandrescu; D. Nanu; Em. Ciomac; T. Burada, M. Iova, E. Istratty; M.D. Rădulescu; Barbu Solacolu, C. Asiminei; G. Constant D'Ache, G. Bengescu, Carmen Sylva, C. Moldovanu, G. Bacovia, I. Rousseau, A. Moşoiu, E. Văcărescu, T. Ionaşcu;

https://biblioteca-digitala.ro

C. Narli, N. Caravia, R. Vrăbiescu, D. Dinicu; A.I. Zirra, C.C. Nottara, E. Cerbu, C. Brăiloiu; G.N. Georgescu Breazul; Em. Bucuţa; A. Schllemmer; M. Botez, B. Dumbravă, E. Roşca-Rigani, C. Gr. Cristea, N. Macedonski; I.O. Stefanovici; C. Moisil, F. Aderca; George Georgescu, Cornel Givulescu; Şt. I. Neniţescu; Sabin Drăgoi; Ramiro Ortiz, D. Rusceac; Al. Bilciurescu; M. Munteanu; R.G. Brasey; M. Battistini; M. Gillet; Max V. Schillings; O.I. Vancea etc.

* Autori care au scris sub pseudonim (sau cu inițiale): *A.A.*, *Em.*, *M.M.*, *Pan*, *R.*, *A.M.*, *Alfa*, *Allegri*, *B Karr*, *B. Car*, *Becar*, *C.D.*, *Cronicar*, *D.*, *Diez*, *E.*, *Fis Dur*, *Fracarolli*, *G.B.*, *I. Ol. Șt.*, *Klingsor*, *Lynx*, *M.*, *Mira* / *Miral*, *Valdi / Valdy*.

Perioadele postbelică (1950-1989) și postdecembristă (1990-prezent)

În această perioadă au semnat articole următorii autori (dispuși în ordinea cronologică impusă de numerele revistei): Anatol Vieru, N. Buicliu, P. Constantinescu, G. Bălan; M. Socor, T. Hrennicov, M. Chiriac, Val Apostol, T. Bratu, D. Rareş, A. Tudor; D. Gheciu, E. Elian, A. Hoffman, I. Avachian, V. Cosma, Z. Vancea, T. Ciortea, I. D. Chirescu, R. Negreanu, J.V. Pandelescu, I. Conta, V. Proca, I. Pricu, C. Gh. Prichici, A. Mendelsohn, V. Cristian, E. Mura, L. Feldman, H. Jerea, L. Stănculeanu, S. Lacatoş, V. Popovici, D. Alexandrescu, N. Kirculescu, M. Vescan, I. Dumitrescu, A. Frost, P. Brâncuş, I. Nestiev, V. Gheorghiu; Elly Roman, M.A. Musicescu, G. Musicescu, L. Klepper, O. Varga, V. Dinu, C. Zamfir, A. Boiangiu, I. Arbore, G. Niculescu-Basu, R. Paladi, I. Martânov, A. Codrescu, S. Carusso; I. Vicol, Anton Rónai, Lazăr Cosma, V. Tomescu, Mîndru Katz, S. Schapira, N. Parocescu, M. Cosmei, E. Pricope, M. Mihăescu, H. Blejan, I. Cheldiş, Dan Negreanu, G. Ciobanu; E. Comişel, Z. Kodaly, T. Brediceanu, R. Ghircoiaşiu, M. Ghircoiaşiu, G. Sbârcea, D.D. Botez, Gh. Firca, V. Creţu, D. Cojocaru, A. Dogaru, S. Oţeanu, P. Bentoiu, Iosif Herţea, O. L. Cosma, V. Cosma, I. Conta, Ş. Nichifor, Şt. Niculescu, D. Voiculescu, D. Avakian, G. Avachian, L. Glodeanu, T. Olah, N. Brânduş, O. Nemescu, I. Anghel, Fr. László, C. Râpă, Şt. Angi, A. Stroe, C.D. Georgescu, C. Ţăranu, V. Timaru, Sabin Gh. Pautza, E.M. Şorban, N. Nedelcuţ, B. Casiu, I. Cibişescu, G.M. Banciu, L. Manolache, C. Popa, M. Cozmei, L. Vasiliu, A. Vasiliu,

https://biblioteca-digitala.ro

A. Rațiu, C. Boldiszár, B. Dânşorean, Emiliu Dragea, Vasile Herman, I. Pop, O. Garaz, D. Dediu, V. Sandu-Dediu, C.D. Zeletin, B. Ţiplea Temeş, T. Misdolea, M. Ciobanu, L. Dănceanu, A. Iorgulescu, S. Rădulescu, L. Coman, I. Hristea, Gh. Merişescu, M. Andricu, Fr. Wanek, G. Dendrino, P. Ştefănescu-Goangă, Tib. Alexandru, Al. Theodorescu, C. Stroescu, L. Rusu, C. Bugeanu, M. Păun, A. Trifu, D. Popovici, D. Bughici, C. I.-Vovu, C. Palade, Th. Bălan, A. Porfetye, W.G. Berger, P. Codreanu, L. Profeta, M. Marbé, L. Comes, I. Odăgescu, A. Paşcanu, I. Sava, D. Dumbravă, G. Manoliu, Al. Colfescu, A. Stroe, A. Cassvan, Gr. Panţiru, L. Vartolomei, Th. Albescu, T. Moisescu, G. Derieţeanu, A. Şumski, S. Georgescu, N. Cassian, C. Răsvan, E. Zottoviceanu, V. Donose, M. Negrea, G. Bărgăuanu, D. Scurtulescu, A. Jolivet, C.P. Basacopol, D. Rotaru, A. Florea, S. Barbu-Bucur, D. Buciu, M. Roşu, C.D. Georgescu, Al. Leahu, U. Vlad, D. Petecel, L. Dănceanu, H. Şurianu, N. Călinoiu, D. Vuza, S. Lerescu, L. Dandara, M. Marinescu, P. Bălan, Fr. Popovici, R. Arzoiu, A. Şirli, C. Păsculescu-Florian, C.A. Sârbu, Fl. Popa, B. Chelaru, C. Chelaru, Al. I. Bădulescu, Dem. Diaconescu, I. Ursu, G. Sulițeanu, A. Brumaru, R. Gheciu, Cl. L. Firca, Gh. Duţică, H. Iacob, G. Balint, L. Toma-Zoicaş, O. Lupu, I. Cocişiu, Th. Ţuţuianu, F. Donceanu, C. Cazaban, M. Cosma, C. Popa, A. Apostu, D. Vulpe, Solf Schaefer, M. Cenghe, O.Ş. Pârâu, V. Zimţea-Bot, C. Stoianov, M.N. Cheţan, D. Moga, V. Matei, A.L. Mociulschi etc.

* Autori care au scris sub pseudonim (cu inițiale): *A.F.*, *A.H.*, *A.I.A.*, *C.S.*, *D.A.*, *E.E.*, *F.P.*, *Gh. C.I.*, *Gr.C.*, *I.P.U.*, *L.V.*, *M.R.*, *P.C.*, *V.B.Z.*, *V.S.D.*, *V.T.*

*
* *

Cu autori proveniți din afara spațiului românesc sau, în cazul celor autohtoni, cu cei care au activat în afara ariei muzicologice, precum: criticul muzical M.-D. Calvocoressi (1909); scriitorii Elena Văcărescu[1] („Musiques”, 1919 nov.) şi Maxim

[1] Elena Văcărescu, scriitoare francofonă de origine română, a fost reprezentantă şi conferenţiară a României la „Liga Naţiunilor” (1925). *Cf.* ***, „Sindicatul Presei Române din Ardeal şi Banat” (ed.), *Almanahul Presei Române pe 1926*, Tipografia „Viaţa”, Cluj, 1926, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

Gorki („Corespondenţa cu Rolland”, 1920 febr. / mart.); filosoful Heine („Paganini”, 1921 febr.); poeţii A. Macedonski („Rondelul orelor”, 1920 iun. / iul.) şi G. Bacovia („Nevroză”, 1916 apr.); personalităţile muzicii europene ca H. Berlioz („Simfoniile lui Beethoven”, 1916 iun.), Schumann („Sfaturi”, 1921 mart. / apr.), R. Wagner („Fragmente”, 1921 sept. / oct.), apoi, cu muzicieni ca Grillparzer (mai, 1916), David Oistrah (1954), Thomas Reiner, Joji Yuasa, Max Stern (1994), Albert Sassmann, Cristophe Herzog (2006), Achilleus G. Chaldaeakes (2010) etc., publicaţia şi-a cucerit un loc de frunte pe firmamentul publicistic românesc.

5. Secțiunile tematice

Secţiunile revistei demonstrează o metamorfozare muzicală, într-un *crescendo* favorabil segmentului cultural: între anii 1908 și 1925, cuprinsul are doar două secţiuni: una generală (articole, analize, eseuri, creaţii etc.) şi alta particulară (critici, cronici, jurnale, corespondențe etc.). Alături de expuneri, studii şi compoziţii semnate de personalităţi culturale marcante, uzual, la final, apare o rubrică a „Mişcării muzicale” în ţară şi străinătate, unde sunt notate turneele, reprezentaţiile, concertele, premiile obţinute de unii muzicieni, cărţi nou-apărute, reviste etc.

Din 1950 până în 1989, *Muzica* s-a calificat prin organizare categorială[1]. S-au instituit noi rubrici pentru sectoarele (1) *componistic*: „Creaţia muzicală” / „Creaţii”; (2) *de cercetare*: „Probleme şi discuţii” / „Opinii” / „Discuţii”; (3) *istoric*: „Mari figuri ale muzicii” / „Tradiţia muzicală” / „Pagini de istoria muzicii”; (4) *publicistic*: „Viaţa muzicală” / „Concerte, spectacole” / „Retrospectiva” / „Prezenţe” / „De peste hotare”; şi (5) *al aprecierilor critice*: „Recenzii”, *Nouvelles musicales de Roumanie* (articole, rezumate, cronici de disc etc.).

Din 1990, până în prezent s-au constituit rubrici de profil, unele fiind dedicate disciplinelor de cercetare: *studii*; *analize*; *creaţii*; *opinii*; *întrebări*; *istoriografie* (*portrete*); *memorialistică*; *etnomuzicologie*; *bizantinologie*; *evenimente* (*festivaluri*);

[1] În perioada 1962-1965, o notă a fost ataşată frecvent pe coperta-spate a publicaţiei: „Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.”

https://biblioteca-digitala.ro

interviuri; *eseuri*; *recenzii.* O rubrică specială este dedicată anual *Festivalului Internațional „George Enescu”*.

6. Adresele Redacției (și Administrației)

Perioadele antebelică (1908-1910, 1916) și interbelică (1919-1923, 1925)

Revista *Muzica* a funcționat la următoarele adrese, unde se primea și corespondența: Calea București, Plevnei nr. 5 (1908-1910); București, Calea Griviței nr. 10 (1916); București, Calea Victoriei nr. 52 (1919-1920); București, Bulevardul Elisabeta nr. (62) 32 (1920); București, Pasajul Român nr. 20 (1920-1922); Timișoara, adresa Librăriei „Cartea Românească” (1923); Timișoara, adresa Editurii „Moravetz” – Bulevardul Carol nr. 28 (1925).

Perioadele postbelică (1950-1989) și postdecembristă (1990-prezent)

După anul 1950, adresele Redacției și Administrației au fost următoarele (în București): Lipscani nr. 102 (1950); Piața Amzei nr. 8 (1951); Thomas Masaryk, nr. 6 (1952); Lipscani nr. 102 (1953 – 1954), Iulius Fucik nr. 6 (1954 – 1956); Calea Victoriei nr. 141 (1956 – 1957); Spiru Haret nr. 12 (1958); Lipscani nr. 20 (1958 – 1959); Lipscani nr. 18-20 (1960 – 1963); 13 Decembrie nr. 4-6 (24), raion 16 Februarie (sector 7) (1963 – 1974); Calea Victoriei nr. 141, sector 1 (1974); strada Poiana Narciselor nr. 6 (cu Administrația pe strada Constantin Esarcu nr. 2) (1990-1991); Calea Victoriei nr. 141 (din 1991) etc. Astăzi adresa este aceeași: București, Calea Victoriei nr. 141.

7. Denumirea instituțiilor sub egida cărora a funcționat revista

Revista a apărut cu sprijinul și protecția următoarelor instituții: (1) Redacția coordonată de Mihai Mărgăritescu, apoi Ion Nonna Ottescu, Maximilian Costin și G.N. Georgescu-Breazul (1908-1910; 1916; 1919-1923; 1925); (2) Uniunea Compozitorilor din R.P.R. (1950-1954 august); (3) Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și Ministerul Culturii (1954 septembrie – 1957 martie); (4) Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și Ministerul Învățământului și Culturii (1957 aprilie – 1962 mai); (5) Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă (1962 iunie –

https://biblioteca-digitala.ro

1965 iunie); (6) Uniunea Compozitorilor din R.S.R. și Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă (1965 iulie – 1971 august); (7) Uniunii Compozitorilor din R.S.R. și a Consiliul Culturii și Educației Socialiste (1971 septembrie – 1989 august); (8) Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1989 septembrie – prezent)[1].

8. Prețurile revistei şi alte detalii (tipografii & format tipografic)

Alături de prețul cu care se putea achiziționa revista de către cititori, ofer mai jos „alte detalii" – însă de interes secundar – constând în enumerarea tipografiilor care au tipărit numerele publicației și formatul (dimensiunea) tipografic(ă).

Prețurile în perioadele antebelică (1908-1910, 1916) și interbelică (1919-1923, 1925)

Între anii 1908-1910 și în 1916 prețul revistei a fost stabilit la 1 leu, apoi cu 1,25 lei (în luna iunie 1916). În perioada următoare, prețul a variat între 4 (1920 febr. / mart., aug. / sept.-oct. / nov., 1922 sept.), 5 (1921 febr.), 6 (1920 apr. / mai-iun. / iul., 1921 mai / iun., sept. / oct., dec., 1922 mart. / apr.), 8 (1921 nov.) şi 10 lei (1921 mart.-apr.).

Prețurile în perioadele postbelică (1950-1989) și postdecembristă (1990-prezent)

Prețurile au fluctuat între anii 1950-1989 astfel: 60; 150 (1950-1951), 2,5; 7 (1952-1981), apoi 15 lei (1982-1989). În următoarea perioadă ele au variat direct proporţional cu scăderea valorii monedei naţionale, de la 45 (‘90) la 90, la 150 (‘92), la 250 (‘93), la 500 (‘94), la 1500 (1995-’96), la 3000 (‘97), la 5000 (‘98), la 10.000 (‘99), la 14.000 (2000), la 17.000 (‘01), la 25.000 (‘02), la 50.000 (2003-’05), stabilizându-se la 5 (‘06), 10 (2007-’08), sau la 20 lei (2009-’10)[2].

---

[1] Din anul 2016 apare următoarea notă pe coperta-față a revistei: „Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii [și Identității Naționale]. [n.n.].

[2] Din momentul în care publicația și-a creat propria arhivă în spațiul virtual (anul 2010), nu am mai contabilizat prețurilor ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Tipografiile & formatul din perioadele antebelică (1908-1910, 1916) și interbelică (1919-1923, 1925)

În perioada 1908-1810, revista a fost tipărită la Tipografia „Minerva", București sub formatul 24x17. Între noiembrie 1908 și iunie 1909 situația tipăririi este incertă (nu există dovezi pe paginile revistei). În anul 1916 revista a apărut la Tipografia „Energiea", București, sub același format (24x17). Din luna decembrie 1919 până în martie 1920, revista a fost tipărită la Tipografia „Luceafărul", București, sub același format (24x17). Din aprilie 1920 până în iulie a aceluiași an, a apărut la Tipografia „Gutenberg", București (24x17). Numerele 10-12 din anul 1920 au apărut la Tipografia „Mihail S. Gheorghiu", Câmpina (24x17). Din anul 1921 până în 1922, revista a fost tipărită la Tipografia „Reforma Socială", București (sub formatul 23x15), iar în anii 1923 și 1925 a fost tipărită la Tipografia „Cartea Românească", Timișoara (23x15).

Tipografiile din perioadele postbelică (1950-1989) și postdecembristă (1990-prezent)

Din anul 1950 până în 1951 tiparul a fost executat la Întreprinderea Poligrafică nr. 15, „Universul" (sub formatul 28x19), apoi între anii 1952 și 1963 la Întreprinderea Poligrafică nr. 2 [I.P. 2], București. Din luna august 1963 până în anul 1989, revista apărea la Întreprinderea Poligrafică „Informația" [I.P.I.] din București (sub formatul 28x19 apoi 29x21). Din anul 1990 până în 1992 s-a ocupat cu imprimarea tipografică a revistei Întreprinderea poligrafică «Arta Grafică», București (24x17), pentru ca din 1993 până în 1994 să fie tipărită la *Musicprint* în cadrul U.C.M.R. și apoi la „Curtea Veche Trading", S.R.L. în perioada 1995-2009 (cu formatul 25x17 apoi 23x16, 20x14 etc.). În prezent, revista este tipărită de Intersigma SRL.

9. Absențe ale numerelor / numere multiple / numere speciale ale revistei

Absențe ale unor numere ale revistei

Subliniez câteva pauze survenite pe parcursul revistei: revista nu a fost difuzată în perioada iulie-septembrie 1909 şi martie / aprilie – septembrie 1922; nu se cunoaşte situaţia publicaţiei din octombrie / noiembrie 1920 – ianuarie 1921 sau septembrie 1922 – ianuarie / februarie 1923; în anul 1950 există

https://biblioteca-digitala.ro

un singur număr, iar numerele din următorii doi ani (1951-1952) completează seria unui an (de la nr. 1 / 1950 la nr. 8-9 / 1952); se pare că numărul din august 1989 a fost suprimat[1]. Pentru o vizualizare a acestor „pauze" publicistice, recomand să se verifice zonele hașurate din tabelele dispuse la finalul acestui studiu.

Numere multiple ale revistei

Numerele au fost publicate uneori la perioade de: patru luni (aprilie-iulie 1951, finalul lui 1989); trei luni (trimestrial: ianuarie-martie, august-octombrie, 1951 şi 1990-2015); două luni (1909; 1920-1921) sau o lună (1908-1909; 1916; 1919-1921; 1950-1989 – cu mici excepţii: 8-9 / 1952 etc.), din motive necunoscute în general[2].

Numere speciale ale revistei

De-a lungul timpului revista *Muzica* a dedicat unele numere unor personalități sau evenimente importante:

- nr. 6 / 1916 (din iunie), dedicat lui Berlioz;
- nr. 3-4 / 1921, (din martie-aprilie), dedicat „Societăţii «Filarmonica»";
- nr. 5-6 / 1921 (din mai-iunie), „număr închinat lui George Enescu";
- nr. 9-10 / 1921 (din septembrie-octombrie), „număr închinat maestrului Castaldi";
- nr. 11 / 1921 (din noiembrie), „număr închinat maestrului I. Scărlătescu";
- nr. 5 / 1955 (din mai), dedicat lui George Enescu;
- nr. 3 / 1961 (din martie), „Al II-lea Concurs şi Festival Internaţional George Enescu";
- nr. 4 / 2010 (din octombrie-decembrie), „dedicat aniversării a 90 de ani de la înfiinţarea U.C.M.R.";
- Nr. 2 / 2011, dedicat SIMN („Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi", 21-29 mai).

---

[1] Din iulie 1989 publicarea este întreruptă cu ocazia revoluţiei, comasând în decembrie evenimente muzicale din septembrie-decembrie (nr. 9-12). Octavian Lazăr Cosma, *op.cit.*, p. 517.

[2] Citäm o notă din numărul 2 / 1920, pentru a afla o motivaţie a lentorii cu care a apărut publicaţia: „din cauza conflictului între patroni şi lucrătorii tipografi, revista noastră întârziată, apare de data aceasta în număr dublu." *Cf.* Redacţia (aut.), „Înştiinţări", în: *Muzica*, anul II, februarie-martie, nr. 4-5 / 1920, p. 175.

https://biblioteca-digitala.ro

10. Sistem tabelar al revistei

Pentru lizibilitate ofer două segmente de tabel, Revista *Muzica*, semestrul I (ianuarie – iunie) și Revista *Muzica*, semestrul II (iulie – decembrie). Absențele le-am marcat cu hașură:

Revista *Muzica*, semestrul I (ianuarie – iunie)

An \ Lună	*Ian*	*Feb*	*Mar*	*Apr*	*Mai*	*Iun*
1908						
1909	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 7	Nr. 8-9	
1910	Nr. 4	Nr. 5				
1916	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1919						
1920	Nr. 3	Nr. 4-5		Nr. 6-7		Nr. 8[-9]
1921	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3-4		Nr. 5-6	
1922	Nr. 1-2		Nr. 3-4			
1923	Nr. 1-2		Nr. 3-4		Nr. 5-6	
1925	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1950						
1951	Nr. 2			Nr. 3-[4]		
1952					Nr. 6	
1953	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1954	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1955	Nr. 1-2		Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1956	Nr. 1-2		Nr. 3	Nr. 4-5		Nr. 6
1957	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1958	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1959	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1960	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1961	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1962	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1963	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1964	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5-6	
1965	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1966	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1967	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1968	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1969	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1970	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1971	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1972	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1973	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1974	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1975	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1976	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1977	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1978	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1979	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5-6	
1980	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1981	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5-6	
1982	Nr. 1-2		Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6

https://biblioteca-digitala.ro

An \ Lună	Ian	Feb	Mar	Apr	Mai	Iun
1983	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1984	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1985	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1986	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1987	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1988	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1989	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
1990	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1991	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1992	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1993	Nr. 1			Nr. 2		
1994	Nr. 1			Nr. 2		
1995	Nr. 1			Nr. 2		
1996	Nr. 1			Nr. 2		
1997	Nr. 1			Nr. 2		
1998	Nr. 1			Nr. 2		
1999	Nr. 1			Nr. 2		
2000	Nr. 1			Nr. 2		
2001	Nr. 1			Nr. 2		
2002	Nr. 1			Nr. 2		
2003	Nr. 1			Nr. 2		
2004	Nr. 1			Nr. 2		
2005	Nr. 1			Nr. 2		
2006	Nr. 1			Nr. 2		
2007	Nr. 1			Nr. 2		
2008	Nr. 1			Nr. 2		
2009	Nr. 1			Nr. 2		
2010	Nr. 1			Nr. 2		
2011	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
2012	Nr. 1			Nr. 2		
2013	Nr. 1			Nr. 2		
2014	Nr. 1			Nr. 2		
2015	Nr. 1-2			Nr. 3-4		
2016	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 / Nr. 5 / Nr. 6 / Nr. 7 / Nr. 8 (nu apare luna)					
2017	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 / Nr. 5 / Nr. 6 / Nr. 7 / Nr. 8 (nu apare luna)					
2018	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 [Nr. 5 etc. va urma] (nu apare luna)					

Revista *Muzica*, semestrul II (iulie – decembrie)

An \ Lună	Iul	Aug	Sept	Oct	Nov	Dec
1908				Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3
1909				Nr. 1	Nr. 2-3	
1910						
1916						
1919					Nr. 1	Nr. 2
1920	Nr. [8]-9	Nr. 10-11		Nr. 12		
1921	Nr. 7-8		Nr. 9-10		Nr. 11	Nr. 12
1922			Nr. 5			
1923						
1925			Nr. 7-8			

https://biblioteca-digitala.ro

An \ Lună	*Iul*	*Aug*	*Sept*	*Oct*	*Nov*	*Dec*
1950		Nr. 1				
1951	Nr. [3]-4		Nr. 5			
1952			Nr. 7	Nr. 8-9		
1953	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1954	Nr. 7-8		Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11-12	
1955	Nr. 7-8		Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1956	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1957	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1958	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10-11		Nr. 12
1959	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1960	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1961	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11-12	
1962	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1963	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11-12	
1964	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1965	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1966	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1967	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1968	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1969	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1970	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1971	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1972	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1973	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1974	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1975	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1976	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1977	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1978	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1979	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11-12	
1980	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10-11		Nr. 12
1981	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1982	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1983	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1984	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1985	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1986	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1987	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1988	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12
1989	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9-12			
1990	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1991	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1992	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
1993	Nr. 3		Nr. 4			
1994	Nr. 3		Nr. 4			
1995	Nr. 3		Nr. 4			
1996	Nr. 3		Nr. 4			
1997	Nr. 3		Nr. 4			
1998	Nr. 3		Nr. 4			
1999	Nr. 3		Nr. 4			
2000	Nr. 3		Nr. 4			
2001	Nr. 3		Nr. 4			

https://biblioteca-digitala.ro

An \ Lună	*Iul*	*Aug*	*Sept*	*Oct*	*Nov*	*Dec*
2002	Nr. 3			Nr. 4		
2003	Nr. 3			Nr. 4		
2004	Nr. 3			Nr. 4		
2005	Nr. 3			Nr. 4		
2006	Nr. 3			Nr. 4		
2007	Nr. 3			Nr. 4		
2008	Nr. 3			Nr. 4		
2009	Nr. 3			Nr. 4		
2010	Nr. 3			Nr. 4		
2011	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 (nu apare luna)					
2012	Nr. 3			Nr. 4		
2013	Nr. 3			Nr. 4		
2014	Nr. 3			Nr. 4		
2015	Nr. 5 / Nr. 6 / Nr. 7 / Nr. 8 (nu apare luna)					
2016	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 / Nr. 5 / Nr. 6 / Nr. 7 / Nr. 8 (nu apare luna)					
2017	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 / Nr. 5 / Nr. 6 / Nr. 7 / Nr. 8 (nu apare luna)					
2018	Nr. 1 / Nr. 2 / Nr. 3 / Nr. 4 [Nr. 5 etc. va urma] (nu apare luna)					

*
* *

„Revista *Muzica*", afirma O.L. Cosma în 1990, „a reprezentat pentru câteva decenii reflectorul activităţilor muzei sunetelor din România."[1] Sperăm ca, după mai bine de un secol și un deceniu de activitate, alături de cealaltă revistă a Uniunii Compozitorilor (*Actualitatea muzicală*) revista *Muzica* să rămână în continuare unul dintre principalele reflectoare ale vieţii culturale româneşti.

Acest demers ştiinţific va fi continuat în viitorul număr, de prezentarea contextelor anilor antebelici (1908-1910, 1916), interbelici (1919-1923, 1925), postbelici (1950-1989) şi postdecembriști (1990-prezent) ai publicației românești.

(Va urma)

[1] Octavian Lazăr Cosma, „Prolegomena", în: *Muzica*, serie nouă, ianuarie / martie, nr. 1 / 1990, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cristina Șuteu

The *Muzica* Magazine at Its Anniversary (1908-2018) (I)

Casting a retrospective glance upon the one hundred and ten year history of the *Muzica* magazine (which included several gaps of publication), in the coming series of six articles I shall trace a few main lines of cultural memory, preserved by this magazine in time.
In my first study, entitled “The *Muzica* Magazine in Dates”, I have tackled: (1) the sources of information from which I have been drawing my ideational trajectory, and (2) the “temporal perspectives” through which I have traced the four periods of the history of the magazine (ante-, inter-, post-war and post-December 1989). Then, through three short bibliographical notes, [1] I made a chronological list of directors and editors, [2] I enumerated the editorial boards and [3] made the list of the authors of certain published texts, I mentioned [4] the generic sections, and then [5] the addresses of the editorial board and administration, as well as [6] the institutions under whose aegis the magazine appeared, I offered [7] the list of the prices of the numbers across time together with the name of the presses that printed it, concluding by [8] identifying multiple or special numbers of the publication and by [9] drawing a table of all the numbers of the magazine.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Claude Debussy, un secol de nemurire

Lavinia Coman

Un om voia să afle dacă zarea
e doar o-nchipuire sau aievea
îmbrățișarea dintre cer și mare
Nicolae Coman: Claude Debussy[1]

Clipe de viață, fragmente de eternitate. Începuturi

Cel ce avea să deschidă un capitol nou în istoria muzicii universale, inaugurând epoca modernă a artei sunetelor, Claude Achille Debussy, a văzut lumina zilei la 22 august 1862, în orășelul Saint-Germain en Laye, situat la 20 de kilometri distanță de Paris. Era primul dintre cei cinci copii ai familiei. Tatăl băiatului, un modest negustor de porțelanuri, nu părea prea norocos în dezvoltarea comerțului său. Dacă atmosfera

[1] În volumul Nicolae Coman, *Poezii,* Ed. Meronia, București, 2004, p. 185.

https://biblioteca-digitala.ro

de acasă nu era foarte luminoasă, în schimb, natura specifică zonei îi producea micului Claude Achille marea desfătare de a se mișca liber, admirând frumusețile mirifice ale peisajelor. A manifestat devreme plăcerea spontană de a se juca pe clapele pianului și de a desena. La un moment dat, a avut șansa de a se afla sub oblăduirea nașului său, un pictor bine situat, care îl ia cu sine în călătorii de studiu la Marea Mediterană, la Cannes. Avea șase ani când a cunoscut ambianța vrăjită a mării, ce avea să-l inspire necontenit pe parcursul vieții sale de creator. La vârsta de nouă ani este dat să ia lecții de pian cu o profesoară foarte specială. Se numea Maria Mauté de Fleurville și fusese eleva lui Chopin. După numai un an de studii, impresionată de însușirile cu totul deosebite ale noului elev, profesoara îl prezintă la Conservatorul din Paris unde reușește la examenul de admitere, învingând o concurență serioasă. În ciuda stilului rutinier care domnea în această instituție de învățământ muzical, discipolul se simte compatibil și se împacă foarte bine cu doi profesori: Ernest Guiraud, maestrul de compoziție și Auguste Bazille, profesorul de acompaniament și transpoziție. Nu reușește să se înțeleagă bine cu Cesar Franck, la clasa de orgă, pe care nu o frecventează mai mult de trei luni, și nici cu profesorul Marmontel la clasa de pian, unde participa cu intermitențe. Iar pentru cursul de armonie, scolastic și rigid, al lui Emil Durand a dezvoltat curând o puternică repulsie. Trebuie subliniat faptul că în cei doisprezece ani petrecuți între zidurile conservatorului parizian, tânărul rebel a cunoscut perioade de succes și de progrese rapide, urmate de momente de impas, pe care le-a depășit însă cu succes de fiecare dată. Ultimii cinci ani sunt marcați de o frumoasă ascensiune, ce a culminat cu Marele premiu al Romei. Unele caracterizări critice consemnate în documentele școlare vin în contradicție cu descrieri ale colegilor de clasă ori reproduceri ale ziselor lui ca reacție la aceste critici. În orice caz, toate protestele sale incisive ne vorbesc despre un elev supradotat, nesupus, cu performanțe îndrăznețe care încalcă adesea rigorile scolastice impuse. Astfel, Maurice Emmanuel, coleg care îl admira, vorbește despre felul cum ”năpustindu-se asupra claviaturii, Debussy așternea furtunos pe pian ciorchini

https://biblioteca-digitala.ro

de octave, cvinte și septime paralele, agregate succesive de disonanțe nerezolvate, false relații, none și undecime pe toate treptele", iar în același timp se revolta verbal în prezența camarazilor uluiți:

"Să rezolvăm acordurile disonante! Aud? Cvinte, octave consecutive, prohibite! Pentru ce? Mișcările paralele condamnate iar sacrosancta mișcare contrară preamărită. În cinstea cui?"[1]

La final, după ce a stârnit comentarii critice din partea unor onorați membri ai comisiei cu vederi tradiționale, și-i găsește ca apărători pe Ch. Gounod, care-i prevede un viitor excepțional și pe Ch. Darcours. Acesta din urmă redactează o caracterizare memorabilă a viitorului geniu:

"Concursul din acest an a pus în lumină un tânăr muzician de temperament, un elev care nu și-a însușit poate mai mult decât colegii lui, dar care de la primele sale note arată că nu este un oarecare. Aceasta este într-adevăr ceva într-o vreme când fiecare are talent și nimeni n-are individualitate. Dl. Debussy, eroul concursului, este un muzician făcut să audă și mult bine și … mult rău, cum de nu! În tot cazul, este cel mai însuflețit dintre concurenții din acest an și din mulți alți ani. De la primele măsuri ale partiturii sale, se simte o mână hotărâtă și o natură personală".[2]

Tot în acest timp, șansa îi deschide lumea tânărului aspirant, care e recomandat de profesorul Marmontel în anul 1880 pentru a ocupa un post de "pianist al casei" la moșia bogatei amatoare de muzică din Rusia, Nadejda von Meck. Aceasta îl admiră și-l susține financiar de un timp încoace pe Ceaikovski. Angajat să dea lecții de pian copiilor baroanei, Claude călătorește pe timpul verii, în următoarele două vacanțe, împreună cu familia respectivă, în Italia și Elveția. Totodată, în reședința princiară găsește numeroase partituri noi, cele mai multe semnate de Ceaikovski, autor pentru care va nutri curând o mare admirație. Din această perioadă datează

[1] Romeo Alexandrescu, *Debussy,* Ed. Muz., București, 1962, p. 15.
[2] Op. cit., p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

interesul său statornic pentru muzica rusă contemporană, în special pentru opera lui M. Mussorgski.

Pe parcursul anului de studiu lucrează în paralel, acasă, la Paris, ca acompaniator al cursului de canto Moreau-Santini, pentru a câștiga banii necesari traiului zilnic. Acolo o cunoaște pe doamna Vasnier, elevă a clasei, care îi devine iubită, muză și interpretă a unor serii de melodii originale compuse cu destinație specifică pentru ea. Peste ani, fiica soților Vasnier avea să îi creioneze portretul astfel: ”La optsprezece ani, Debussy era un băiețandru încă imberb, cu trăsăturile accentuate, cu păr negru abundent și buclat, pe care-l purta lipit pe frunte; cu o figură originală de florentin medieval; avea o fizionomie foarte interesantă; ochii mai cu seamă atrăgeau privirile; degete pătrate; jocul său la pian era sonor și martelat, însă uneori foarte dulce și melodios. Nu era fericit în familia sa. Prea puțin încurajat, rău susținut, rău înțeles, el ceru părinților mei permisiunea de a veni să lucreze la ei și de atunci ușa îi fu deschisă ca unui copil al casei.”[1]

Cei doi ani de creație ca bursier la Villa Medicis, 1884 și 1885, îi dau ocazia de a se împrieteni cu o serie de tineri practicanți ai altor arte. Totodată, aici se familiarizează cu lucrări din creația lui J.S. Bach, L. v. Beethoven, H. Berlioz, E. Chabrier și nu în ultimul rând cu partiturile unor opere de R. Wagner. Reușește chiar să meargă de două ori la Bayreuth, în anii 1888 și 1889, pentru a asista la spectacolele cu *Maeștrii cântăreți, Lohengrin* și *Parsifal.* Aceste experiențe inițiatice îi provoacă, pe rând, un entuziasm efervescent, iar apoi o trezire, o calmare a admirației, față de arta inovatoare a lui Wagner, atitudine ce se va transforma într-o statornică rezervă estetică. În mod cert, nu acesta era drumul pe care își dorea să meargă în continuare. La Roma se împărtășește din marile comori ale artelor, ascultă muzică de G. Palestrina și Orlando di Lasso. Întâmplarea face să poată asista la două concerte particulare unde admiră prezența fascinantă a lui Franz Liszt. Îi prețuiește cu deosebire jocul uimitor al pedalizării, din care marele pianist obținea o adevărată respirație în cadrul fluxului sonor. Ne

[1] Ibidem, pp. 37, 38.

https://biblioteca-digitala.ro

imaginăm cât de frustrantă e de fiecare dată întoarcerea în mediul strâmt al academiei romane. Aici compune în felul său personal, criticat de comisie și așteaptă cu nerăbdare să se întoarcă la Paris. O face chiar înainte de expirarea termenului prevăzut.

Din această primă etapă a creației debussyene, sunt prezente în repertoriile artiștilor lirici care cultivă liedul și cântecul o serie de *Melodii* pe versuri de André Girod, Alfred de Musset, Thèodore de Banville, Paul Bourget, Paul Verlaine, Théophile Gauthier, Mallarmé. Piesele pentru pian compuse acum sunt *Rapsodia*, *Andante cantabile și Divertisment pentru patru mâini, Dans boemian, Visare, Vals romantic* și *Nocturnă.*

Revenind la Paris, Claude găsește o atmosferă culturală efervescentă, în care prind viață câteva orientări avangardiste, ce aveau să deschidă căi noi creatorilor de frumos. Acum și aici se afirmă parnasianismul, impresionismul, simbolismul, iar ceva mai târziu apar naturalismul și expresionismul. Parnasianismului îi era proprie opțiunea pentru aspectele formale ale artei, pentru căutarea noului ca scop predilect, pentru afirmarea originalității, cultivarea „artei pentru artă”. Impresionismul a pătruns în cultură mai întâi prin artele plastice și a fost preluat mai apoi în muzică. Termenul de impresionism, se știe, a provenit de la titlul unui tablou celebru al lui Cl. Monet, *Impression. Soleil levant*, cu care tânărul pictor nonconformist scandalizase publicul burghez la o expoziție în anul 1874. Noua estetică se baza pe impresia de moment desprinsă din viața lumii înconjurătoare, din desfășurarea și evoluția acesteia în timp. Erau captate imagini cât mai fidele ale realității, percepute la un moment dat și care aveau o durată foarte scurtă. Monet, Pissaro, Sissley, Manet, Degas și Renoir sunt cei mai puternici reprezentanți ai curentului. Pe aceștia îi consideră tânărul Debussy ca fiindu-i adevărații camarazi de drum, cu ei se simte solidar în principiile sale de creație, și nu cu muzicienii din preajmă, pe care-i considera depășiți, nesemnificativi. Tot așa de importanți inspiratori îi sunt poeții avangardiști, precum Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, alături de poeți din secole îndepărtate, clasicii Villon, l’Hermite, Charles d’Orleans.

https://biblioteca-digitala.ro

Din memoriile unor artiști care l-au întâlnit în acea vreme, s-ar mai putea reține mărturia lui Raymond Bonheur, coleg și prieten statornic. ”Încă de la primele exerciții de școală, am putut observa înzestrarea sa excepțională: fie că era vorba de o melodie sau de un bas dat, rar se întâmpla ca el să nu aducă o realizare ingenioasă și să nu înlocuiască obișnuita banalitate cu o armonie subtilă, neașteptată. Unul dintre noi, mai târziu premiant al Romei, având de realizat același bas cu Debussy, în ziua verificării temelor fu atât de impresionat de fermecătoarea spontaneitate a acestui începător, încât, cu un gest de o eleganță puțin comună, își luă propria lucrare și o rupse în fața noastră.”[1]

Pași importanți către maturitate

Disputele însuflețite ce se desfășurau pe marginea fenomenului Wagner nu l-au lăsat indiferent pe tânărul Debussy. Se simțea provocat, atras irezistibil de proiectul unei drame muzicale. Scânteia declanșatoare s-a produs în anul 1892, cu ocazia unei lecturi care i-a prilejuit revelația așteptată. Atunci a citit drama *Pelleas* a lui Maurice Maeterlinck, iar în anul următor, 1893, a asistat la spectacolul acesteia în premieră. În aceeași perioadă compune *Cvartetul de coarde,* a cărui primă audiție are loc în decembrie 1893, în interpretarea formației celebrului violonist Eugène Isaye. În anul următor, dirijorul Gustave Doret îi prezintă cu orchestra „Societé Nationale”, tot la Paris, o nouă compoziție, *Preludiul la după amiaza unui faun.* Evenimentul marchează intrarea definitivă a lui Claude Debussy pe marea poartă a consacrării. Iată cum descrie Gustave Doret impactul cu noua operă:

„Debussy mă duse în micul său apartament din strada Gustave Doré, desfăcu filele manuscrise ale partiturii de orchestră deja acoperite de corecturi și se așeză la pian; eu, numai ochi și urechi, luai loc lângă el.

[1] Ibid., pp. 39, 40.

https://biblioteca-digitala.ro

Cine nu l-a auzit pe Debussy cântându-și lucrările pentru pian în intimitate, nu-și poate da seama cu adevărat de arta debussyană, artă atât de imaterială, atât de subtilă, încât singur autorul, cu mâinile sale extraordinare, călăuzite de adânca lui sensibilitate, putea să-i dea o interpretare exactă. Ce valoare căpătau atunci, sub brațul său, accentele violente! Prin ce dar extraordinar izbutea, la pian, să dea partiturii sale timbrele orchestrei în cel mai desăvârșit echilibru, chiar până la caracterele instrumentelor!

Ceasul în care mi s-a revelat celebrul „preludiu" nu-l voi uita niciodată. Eram cu desăvârșire sedus, uimit, fermecat. Iar Claude Achille, găsind în mine un ecou sincer și just, îmi cântă de mai multe ori partitura, spre marea mea bucurie. Imediat ne puturăm da seama de marile dificultăți ale punerii la punct perfecte a execuției. Încercați să înțelegeți ce revoluție aducea Debussy în tehnica instrumentației. Ceea ce pare astăzi unui șef de orchestră a fi o simplă formulă, ridica în acel timp probleme de nerezolvat, astfel încât Debussy stătea pe gânduri, îndoindu-se el însuși de anumite efecte pe care își propunea să le obțină."[1]

Revelația supremă avea să se producă în timpul concertului. Instrumentiști, dirijor și public, cu toții sunt seduși iremediabil de fluxul sonor. La final, expresia succesului izbucnește ca o furtună, pecetluind soarta glorioasă a acestei lucrări și locul privilegiat obținut de autorul ei în viața muzicală a vremii.

Stimulat de celebritatea unanimă de care se bucură, artistul începe să lucreze cu asiduitate la marele său proiect de suflet, drama *Pelleas.* După ce obține autorizația de transformare a lucrării dramatice în libret de operă de la Maurice Maeterlinck, se implică intens în realizarea proiectului, pe care-l finisează îndelung, cu atașament și răbdare. În anul 1895 opera pare să fie terminată, dar autorul va continua să-i aducă îmbunătățiri mai mici sau mai importante pe parcursul întregii sale vieți. După aproximativ zece ani de la primele schițe, în anul 1902, se produce premiera operei *Pelléas et*

[1] Ibid., pp. 47, 48.

https://biblioteca-digitala.ro

Mélisande. Pregătirea condusă de prestigiosul muzician André Mésager crează premisele unui succes de stimă dar și de public, spontan, datorat compozitorului care cunoaște consacrarea definitivă cu acest prilej. Curând *Pelléas* s-a montat în unele dintre cele mai prestigioase teatre de operă din lume. Astfel această lucrare este considerată astăzi, împreună cu *Faust* al lui Ch. Gounod și *Carmen* de G. Bizet, operele franceze capitale, rămase reprezentative peste timp și mode.

În intervalul 1887-1888 compune un *Dans*, o *Mazurcă*, *Tarantela styriană* și două *Arabescuri.* Acestea din urmă au fost reținute în preferințele elevilor pianiști, fiind cântate și astăzi cu multă plăcere în școlile de muzică. În anul 1889, în paralel cu *Fantezia pentru pian și orchestră* apare *Mica suită* pentru pian la patru mâini, iar în 1890 compune *Suita bergamască*, alcătuită din *Preludiu, Menuet, Clar de lună,* devenită unul din șlagărele ce susțin popularitatea universală a maestrului și *Passe-pied.* În anul 1891 compune *Marș scoțian pentru patru mâini.* Urmează nouă ani de pauză în preocuparea de a compune pentru acest instrument, interval în care îi apar, pe lângă *Preludiu la după amiaza unui faun, Trei nocturne pentru orchestră: Nori, Serbări, Sirene, Tripticul simfonic marea în 1905, Fântâna țâșnitoare* în anul 1907. Suita *Pour le piano,* alcătuită din piesele *Preludiu, Sarabandă* și *Toccata* apare în anul 1901. Această muzică a cunoscut un succes fulminant la Societatea Națională, unde a fost prezentată de vestitul interpret spaniol Ricardo Vines, care a fost nevoit ca la inaugurare să biseze finalul, *Toccata*. În scurtă vreme a devenit unul din ciclurile cele mai îndrăgite de pianiștii ultimului secol. Stimulat, probabil, de succesul obținut cu noile creații, aduce la lumină noi și noi pagini de o frumusețe excepțională. Astfel, în anul 1903 îi apar e ciclul de *Stampe,* format din piesele *Pagode, Seri în Grenada, Grădini sub ploaie,* precum și piesa *Dintr-un caiet de schițe.* Apoi, în 1904, apar spectaculoasele *Măști* și *Insula voioasă.* Anul 1905 cunoaște apariția primei serii de *Imagini,* alcătuită din *Reflexe în apă, Omagiu lui Rameau* și Mișcare. Doi ani mai târziu, în 1907, apare a doua serie de *Imagini,* care cuprinde *Clopote prin frunze, Iar luna coboară deasupra templului care fu, Pești de aur.*

https://biblioteca-digitala.ro

Perioada consacrării depline

În ciuda afirmării tot mai puternice pe plan artistic, pe parcursul deceniului al nouălea al secolului al XIX-lea Debussy a rămas un muzician sărac, care trăia în continuare din acompaniamente și lecții particulare. În anul 1899 s-a căsătorit, oficializând o legătură mai veche, cu Rosalie Texier, o tânără croitoreasă angajată. Mariajul durează până în anul 1905, când maestrul divorțează și se atașează de Emma Moyse Bardac, o doamnă căsătorită și mamă a unei fetițe. Cei doi se căsătoresc imediat ce doamna divorțează, iar micuța Chouchou apare la scurt timp, ca rod a iubirii lor. Pentru ea avea să compună muzicianul în anul 1908 minunata suită *Childrens Corner*, formată din piesele *Doctor Gradus ad Parnassum, Cântecul de adormit elefantul, Serenada păpușii, Zăpada dansează, Micul păstor și Golliwogg,s cake walk.* Dar deocamdată în această perioadă de investigații simfonice, creatorul își permitea să acorde o atenție minimă pianului, pe care nu-l mai simțea ca parte integrantă a inspirației sale, nici ca mijloc minimal de supraviețuire economică.

Primul deceniu al secolului XX îl găsește însă pregătit să atace claviatura cu o fervoare nouă. Aproape în fiecare an, îi apar cicluri ample de o originalitate absolută, care-i asigură un loc tot mai înalt în peisajul muzical francez. Dar nu doar atât. Arta sa pianistică trezește admirația unor virtuozi de primă mărime ai claviaturii, precum Ricardo Vines, Harold Bauer, Raoul Pugno, Francisc Planté. Aceștia constatau cu surprindere că au la dispoziție acum o nouă literatură instrumentală care tinde către esențializare. Autorul lucrărilor și ciclurilor respective izbutește să realizeze minunate tablouri sonore cu minimum de mijloace tehnice, cu material de construcție puțin, ales și extrem de divers. E o provocare majoră, aceea de a năzui către maximum de efect artistic cu un aparat pianistic natural, adaptat pe mâna interpretului și respirând firescul ritmurilor vieții. Cu atât mai mult cu cât în muzica sa e prezent uneori un element exotic. Curiozitatea pentru culturile îndepărtate i-a fost trezită, bunăoară, cu ocazia

https://biblioteca-digitala.ro

primei expoziții universale de la Paris, când, vizitând standurile asiatice, a putut asista la manifestarea unei formații din Indonezia, numită *gamelan.* Ecouri ale acestei experiențe sonore se regăsesc în unele momente din piesele sale ulterioare.

Pentru ca fascinația să fie deplină, uneori își prezintă el însuși, ca interpret, noile lucrări, intrând astfel în competiție colegială cu pianiștii celebri evocați mai sus. Îi ajută să se descurce în labirintul muzicii sale și prin indicațiile amănunțite de stare, de expresie, de caracter, notând pe partitură termeni până atunci nemaiîntâlniți, în limba franceză, pe lângă indicațiile consacrate în limba italiană. Modul de prezentare inedit contribuie și el la impresia de prospețime ce se asociază tot mai statornic cu arta lui Debussy.

Prin efemer, spre eternitate

Pentru autorul deja consacrat ca un corifeu al Franței muzicale, cel de al doilea deceniu al secolului XX se deschide cu un proiect de anvergură nemaiîntâlnită. El își propune să realizeze un ciclu de piese mici asamblate într-un mănunchi care arată impunător. Unitatea care stă la baza construcției este preludiul, un gen minor, de natură improvizatorică, o creație miniaturală pe care au onorat-o cu nemuritoare capodopere J.S. Bach și Fr. Chopin. Dacă la autorul Clavecinului bine temperat preludiul juca rolul de „prezentator" al tonalității în care urma să se desfășoare fuga propriu zisă, cu etosul ei specific, dacă la Chopin se producea o opoziție dramatică între conținutul ardent, pasionat și dimensiunile miniaturale ale fiecărei unități din ciclu, preludiul a continuat să evolueze către o statutul de entitate independentă, păstrându-și totodată atributul originar de joc instrumental care pregătește atmosfera. Debussy concepe preludiul ca pe o piesă de sine stătătoare, care exprimă concentrat un sentiment anumit, pornind de la o imagine muzicală cu caracter programatic, ce evocă sonor o anumită impresie din natură, ecoul unei legende venită de demult, o mișcare sufletească abia perceptibilă. Atmosfera e discretă, sugestivă, fluidă, alunecoasă. O

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea atitudine pare să sugereze și plasarea titlurilor la sfârșitul fiecărei piese, ca pe o reverberație suavă și oarecum șovăielnică. Pare a fi „tot un gen de simbolism. Acest simbolism rămas juxtapus, e însă aproape trecut în paranteze, fiecare preludiu trăind independent de acest amănunt intervenit abia după ce muzica însăși epuizează tot ceea ce are de spus."[1]

Prin așezarea preludiilor în două caiete de câte 12 unități, în ordinea suitoare a tonalităților din semiton în semiton, autorul a asigurat operei o rânduială bine statornicită, conferind prin aceasta întregului o anumită logică superioară, o monumentalitate și o sobrietate nobilă. S-a asigurat astfel o măiestrită unitate în diversitate, cu tensiunea creată inevitabil între caracterul efemer al clipei evocate și năzuința spre eternitate a geniului care a dat viață operei în integralitatea ei. Să trecem în revistă aceste 24 de titluri, atât de modest consemnate după fiecare text muzical:

(I)Dansatoarele din Delfi, Pânze, Vântul din câmpie, Sunetele și miresmele plutesc în văzduhul înserării, Colinele din Anacapri, Pași e zăpadă, Ce-a văzut vântul de apus, Fata cu părul bălai, Serenada întreruptă, Catedrala scufundată, Dansul lui Puck, Trubaduri, Vals mai mult decât lent, (II) Ceață, Frunze veștede, Poarta vinului, Zânele sunt dansatoare minunate, Bălării, General Lavine, excentricul, Terasa audiențelor sub clar de lună, Ondină, Omagiu lui Pickwick, „Canope", Terțele alternate, Focuri de artificii.

Primul război mondial cu succesiunea de îngrijorări, suferințe și tragedii pe care le provoacă, aduce și pentru Claude Debussy o perspectivă sumbră, care-l aruncă într-o adâncă depresie. Reușește cu greu să se smulgă din această stare, angajându-se în anul 1915 într-un proiect amplu de revizuire a operei lui Fr. Chopin, pentru editura Durand. Suferă de o boală serioasă a intestinelor. Este supus unei operații. În perioada imediat următoare compune cele *12 Studii* pentru pian, care sunt expresia cea mai concretă a testamentului său în ce privește muzica pentru pian și arta sublimă a acestui instrument. Iar ultima dedicație o reprezintă Sonata pentru flaut,

[1] Ibid., p 83.

https://biblioteca-digitala.ro

violă și harpă, datând din anul 1916, Sonata pentru violoncel și pian și Sonata pentru vioară și pian, ambele compuse în anul 1917. La 5 mai 1917 apare în public pentru ultima oară, pentru a o prezenta în primă audiție pe cea din urmă, precum și pentru a o acompania pe cântăreața Rose Feart în *Colindul copiilor rămași fără cămin,* cealaltă primă audiție a sa. Era deja foarte bolnav. Un coleg prezent la concert, îi descrie cu durere înfățișarea: „Am fot izbit nu atât de slăbiciunea și ruina sa, cât de expresia absentă și de gravă sleire. Avea culoarea cenușie ca de ceară topită. Ochi nu răsfrângeau flacăra febrei, ci reflexul greu al apei stătătoare…Mâna rotunjită, suplă, plinuță, puțin cam puternică, „episcopală", îi atârna de braț; brațul de umăr, capul de întregul său corp, și tot de acest cap, viața însăși…"[1] La 25 martie 1918 în timp ce armata germană bombardează Parisul, Claude Debussy închide ochii pentru totdeauna. Înmormântarea s-a petrecut, de asemenea, în plin bombardament, fiind petrecut de câțiva prieteni pe ultimul drum.

După ce am trecut în revistă fazele ce au condus la formarea marelui artist ca principal creator al impresionismului muzical, nu ne surprinde faptul că i-a fost acreditată de către posteritate caracterizarea de „excepțional foarte ciudat, foarte singuratic."[2] Debussy a fost factorul determinant în evoluția discursului muzical, cel puțin în primele trei decenii ale secolului XX. El a deschis porțile către abolirea principiului tonal. A promovat în compozițiile sale extinderea principiului tonal până la o posibilă negare a acestuia, până la conturarea gamei în tonuri.

Printre mișcările avangardiste ale epocii, s-a plasat la polul opus față de principalii compozitori germani contemporani cu el – Richard Wagner, Johannes Brahms, Richard Strauss.

Ca interpret al muzicii proprii, Debussy a fost în primul rând pianist. A apărut de la bun început ca un pianist în afara școlilor și a stilurilor instrumentale consacrate. Debussy și-a

---

[1] Ibid., p.60.

[2] Oscar Thompsohn, *Claude Debussy,* în The International Cyclopedia of Music and Musicians, Ed. Dodd, Mead&Company, New York, 1964, p. 504.

https://biblioteca-digitala.ro

inventat propria tehnică, în consens deplin cu „metoda" de creație, cu scriitura elaborată în partitură. Arta lui instrumentală a fost subordonată întru totul stilului creator.

Maestru al filigranului, al expresiei intime, al infinitului mic, dar pe de altă parte și al unei viziuni mărețe asupra evenimentelor și chiar asupra celor ce se află dincolo de realitatea imediată. Melodii desenate în curbe evanescente – arabescul tratat nu ca ornament, ci ca o parte a liniei melodice, iată un alt principiu fundamental al noii viziuni promovate de estetica sa.

În opera pianistică a lui Claude Debussy, în care un loc fundamental îl ocupă genialele 24 de Preludii, artistul a creat un amalgam de nou și de străvechi în stilul său armonic. De aici a rezultat un tip nou de frumusețe sonoră, de o voluptate calmă, încărcată de senzualitate și de un spirit ironic de mare finețe.

În cadrul discursului debussyan, disonanța este privită ca un element în sine și nu ca o fază care trebuie rezolvată, adusă la consonanță. Aici acordurile sunt tratate ca entități independente.

Ca pianist, Debussy s-a preocupat să utilizeze instrumentul în scopul de a crea o atmosferă specială, opusă instrumentelor de percuție, împotriva acumulării de sonorități în stilul orgii, departe, de asemenea, de tratarea pianului ca producător de cantilenă vocală. Atingerea clapelor de către degetele sale are ca efect un sunet diferit de al orchestrei, cu totul în afara ei. Sunetul lui personal era descris ca fiind învăluit, dulce, suav, uneori insinuant. Liniile lui în mișcare trasau lungi succesiuni de acorduri bazate pe secunde, terțe mari, cvarte, cvinte, septime, none.

Debussy a fost și un abil mânuitor al condeiului. A scris cronici muzicale, a făcut publicistică de calitate deosebită în gazetele pariziene ale timpului său, a creat texte savuroase în corespondența adresată prietenilor și cunoscuților. A avut cultul prieteniei, a fost un foarte bun profesor, un excelent companion de viață.

Pentru oricine zăbovește asupra vieții și creației acestui magician al sunetelor, este limpede că Debussy a inventat o lume, un stil, un mod de a trăi în muzică. La împlinirea

https://biblioteca-digitala.ro

centenarului de posteritate glorioasă, Claude de France continuă să ne subjuge prin farmecul irezistibil al acestei lumi.

Muzica lui Debussy în România

Primele apariții ale muzicii lui Debussy sunt atestate documentar în anul 1921. Maestrul George Enescu este cel care introduce acest nume în programele filarmonicii și ale formațiilor camerale. Inaugurarea se face cu *Preludiu la după amiaza unui faun*, pe care-l dirijează într-un concert la Ateneu. În perioada următoare, compozitorul francez emblematic este prezent aproape în fiecare stagiune. *Preludiul la după amiaza unui faun* rămâne mereu lucrarea cea mai mult abordată. Se mai cântă *Nocturnele*, îndeosebi primele două*, Iberia, Gigues,* fragmente din opera *Pelleas et Mélisande, Marea, Serenada concertantă, Șase epigrafe antice, Rondes du Printemps, Colțul copiilor, Arabesques, Mica suită.*

În recitaluri a fost cântat mult mai târziu și de către foarte puțini artiști. Un rol esențial în cunoașterea creației sale în spațiul cultural românesc îl are pianista și profesoara Silvia Șerbescu. Sub îndrumarea de înaltă competență a maestrei Constanța Erbiceanu, laureată a Conservatorului din Leipzig, Silvia Șerbescu are și privilegiul de a frecventa cursurile Conservatorului Național de Muzică din Paris, îndrumată fiind de Alfred Cortot. Cu o asemenea pregătire, deschiderea sa pentru marele repertoriu modern a fost totală. Astfel, după un timp de consolidare a carierei, în anul 1942, introduce într-un program de recital piesa *Reflets dans l,eau,* iar ulterior solista pune în repertoriu grupaje din preludiile debussyene. Perioada de „incubație” durează suficient de mult pentru a asigura o asimilare deplină a lucrărilor. După *Feux d;artifices ,* apare cu șase preludii, în 1958 prezintă public primul caiet cu 12 preludii. Apoi se pregătește cu asiduitate pentru a întâmpina centenarul nașterii lui Claude Debussy cu un eveniment remarcabil. În anul 1962 apare cu întregul ciclu de 24 de preludii în recital la Arad Timișoara, Craiova, Ploiești, Iași, București. În capitală, evenimentul are loc la Ateneu, pe 26 octombrie 1962. Iată,

https://biblioteca-digitala.ro

printre alte ecouri din presa vremii, ce scrie cronicarul Alfred Hoffman în ziarul *România Liberă* din 31 octombrie 1962*.* „…recitalul pianistei Silvia Șerbescu, dedicat în cadrul *Anului festiv Debussy*, audiției integrale a celor 24 de preludii, cuprinzând ambele caiete, a reprezentat un eveniment deosebit al începutului de stagiune muzicală și în același timp un omagiu adus de interpreții noștri geniului marelui compozitor francez. Iar în ceea ce privește performanța artistică în sine, aceea de a prezenta, într-o ținută muzicală aleasă și cu o cuprindere intelectuală pe măsură, un mănunchi atât de substanțial de pagini pianistice de mare frumusețe – dar și dificultate – necesitând o cunoaștere și o intuire strictă a stilului atât de specific al acestei muzici, recitalul s-a dovedit în mare măsură exemplar atât pentru artiștii noștri tineri, cât și pentru cei consacrați, care ne-au oferit în ultima vreme mult prea puține contribuții personale de o asemenea greutate. Analizând în detaliu desfășurarea recitalului, se poate spune că realizarea a mers în *crescendo,* în special caietul al doilea de Preludii, care este și mai rar cântat, primindu-și o tălmăcire remarcabilă. Dacă în primele piese ale programului s-a mai simțit o oarece nervozitate sau precipitare, pe parcurs s-a încetățenit în cântul pianistei acea liniște dublată de mobilitatea interioară și de ascuțitul simț al sonorității, însușiri esențiale pentru interpretarea acestor pagini. Calitatea sunetului, chiar în forte, a fost superioară celei realizată de pianistă în alte dăți (de exemplu, centrul din *Catedrala scufundată,* bașii în *Ce a văzut vântul din apus)* Puterea evocatoare a ritmicii capricioase, de factură spaniolă (*Serenada întreruptă, La Puerta del Vino),* a fost redată cu mult simț pitoresc. Am apreciat însă îndeosebi paginile de poezie delicată, caracterizate ori prin expresivitatea melodică simplă (*Fata cu părul bălai),* ori prin plasticitatea armonică, asemenea celei ce redă atmosfera *Negurilor;* adesea a răzbătut emoția puternică a sentimentului care, deși exprimat de Debussy cu reținere, nu este mai puțin impresionant (*Frunze veștede* și îndeosebi *Vas funerar,* preludiu a cărei tălmăcire a fost una din culmile recitalului).

https://biblioteca-digitala.ro

A fost o manifestare demnă de memoria lui Debussy…"[1]

Trebuie menționat totodată că în calitate de profesoară la catedra de pian principal a conservatorului bucureștean, introduce muzică de Debussy în programele elevilor. De asemenea, fiica sa, Liana Șerbescu, a cântat în recitaluri cele 12 studii pentru pian ale marelui compozitor. Pentru a-i veni în sprijin, doamna Șerbescu a elaborat un studiu amplu pe această temă, care a fost publicat postum în revista Muzica, nr. 8 din 1967.

Ulterior numărul temerarilor a crescut, astfel încât muzica debussyană se regăsește în mod firesc în repertoriile claselor de pian, ca un capitol obligatoriu de parcurs în pregătirea studențească.

În paralel, la clasele de muzică de cameră se cântă Debussy, după cum se cântă și la clasa de orchestră. În felul acesta fiecare muzician tânăr care iese de pe băncile învățământului superior pleacă în carieră cu o experiență semnificativă la capitolul muzicii impresioniste. Acest lucru este deosebit de meritoriu pentru a forma instrumentiști cu pregătire complexă multilaterală, cunoscători deplini ai principalelor stiluri pianistice.

BIBLIOGRAFIE

Alexandrescu, Romeo, *Debussy,* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din. R.P.R., 1962.

Bălan, George, *Armonii debussyste,* în vol. Noi și clasicii, Ed. Muzicală. București, f.a.

Boucher, Maurice, *Claude Debussy*, Les ʼEditions Rieder, Paris, 1930.

Cortot, Alfred, *Musique francaise de piano,* Ed. Rieder,1929.

Cosma, Octavian, Lazăr, *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale,* Ed. Muzicală, București, 2003, p. 26.

Debussy, Claude, *Monsieur Croche antidiletante,* N.R.F.,1926

Hoffman, Alfred, *Omagiu lui Debussy,* cronică în ziarul ***România Liberă*** din 31 Octombrie 1962.

[1] Alfred Hoffman, *Omagiu lui Claude Debussy,* în ziarul ***România Liberă*** din 31 octombrie 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

Koechlin, Charles, *Debussy,* Ed. Laurens, Paris, 1927.
Rolland, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Ed. Hachette, 1908.
Șerbescu, Silvia, *Studiile de Debussy,* în rev. Muzica nr. 8/1967
Thompson, Oscar, *Claude Debussy*, în The International Cyclopedia of Music and Musicians, Ed. Robert Sabin, Ninth Edition, Dodd, Mead & Company, New York, 1964.
Vallas, L., *Claude Debussy,* Ed. Plon, Paris, 1927.
Walker, Ernest, *Debussy, Achille, Claude*, în Grove;s Dictionary of Music and Musicians, volume I, Fifth Edition, London, 1973.

SUMMARY

Lavinia Coman

Claude Debussy, One Century of Immortality

The purpose of this study is to evoke the life and creation of Claude Debussy, the main representative of musical Impressionism. It traces the formation and evolution stages of the pianist and composer who, in the first decade of the twentieth century, inaugurated the modern art of piano playing. It expounds the main features of this original style in treating the key-and-hammer instrument, of the new aesthetics of the phonic phenomenon. It presents the brilliant opuses that illustrate this style, underlining their importance within the context of the modern instrumental repertoire. It documents the presence of Debussy's creation in Romanian musical life, emphasising the decisive contribution of pianist and teacher Silvia Șerbescu to this effect.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Ansamblul TRAIECT
Interpretarea muzicii contemporane

Sorin Lerescu

De la bun început, aș vrea să facem o delimitare clară între conceptele care definesc interpretarea muzicii contemporane: **tehnica instrumentală / de cânt** și **atitudinea / deschiderea interpretului** față de actul redării unui opus contemporan.

Se spune de multe ori în lumea muzicii contemporane că un interpret nu poate să descifreze sensurile unei partituri din zilele noastre fără să aibă experiența „marii muzici”. În parte, e adevărat un astfel de punct de vedere, deși comportă și riscuri în ceea ce privește maniera de interpretare a unei lucrări cu o estetică de avangardă.

Există și o altfel de abordare, mai „radicală”, dacă pot să mă exprim așa, care exclude *ab initio* experiențele interpretative prin marile epoci stilistice din istoria muzicii.

Și într-un caz, și în altul, pot fi decelate elemente care favorizează actul interpretativ aducându-l mai aproape de plaja de valori a timpului nostru, de sensibilitatea omului contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro

Cred că multitudinea de stiluri și idei estetice care se regăsesc în muzica de azi, determină, de asemenea, evoluții și zone de abordare expresivă dintre cele mai diferite – le-aș zice chiar insolite – în ceea ce privește interpretarea unui opus contemporan.

Ansamblul TRAIECT – experiențe interpretative

Am fondat în decembrie 1982, la București, Grupul de Muzică Nouă TRAIECT în scopul promovării muzicii contemporane, cu precădere românești.

Am sărbătorit în 2017, 35 de ani de activitate concertistică în țară și în străinătate: Belgia, Ucraina, Bulgaria, Italia, Serbia, Republica Moldova, Slovenia.

Am fost prezenți în țară pe scenele de concert din București, Timișoara, Cluj-Napoca, Giurgiu, Satu-Mare, Brăila, Pitești, Tg. Neamț, în cadrul unor festivaluri de prestigiu: Festivalul Internațional „George Enescu", „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi" de la București, Festivalul „MERIDIAN" al SNR-SIMC, Festivalul Internațional „Întâlnirile Muzicii Noi" de la Brăila, „Toamna Muzicală Clujeană", „Timișoara Muzicală".

Am susținut concerte la Sala Radio, la Ateneul Român, la festivaluri importante de muzică nouă din Slovenia („UNICUM"), Ghent (Belgia), „Tribina Kompozitora" de la Belgrad, „Zilele Muzicii Noi" de la Chișinău, „Compositori a confronto" de la Reggio Emilia (Italia).

Apariții discografice la Electrecord (1988, 1991), Societatea Română de Radiodifuziune, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și INTERCONT MUSIC (1997),

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA (2004), METTIER Sound & Vision Ltd. (Marea Britanie) (2004), Editura Muzicală (2008, 2012).

Iată argumente și o activitate concertistică de câteva decenii a Ansamblului TRAIECT, care pot constitui premisele unei analize complexe şi din punctul de vedere al semnificațiilor gestului interpretativ în sine.

MUZICĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

TRAIECT-ul și-a făcut un titlu de onoare din interpretarea muzicii românești contemporane. 59 de compozitori români au fost incluși în programele de concert ale ansamblului. Multe dintre lucrările cântate de TRAIECT au fost dedicate formației.

Ecourile acestor interpretări au fost consemnate în cronici la radio și la televiziune, în ziare și reviste, pe site-uri și în programe de concert. O parte dintre ele se regăsesc și pe site-ul oficial al ansamblului la adresa de web: www.traiect.wordpress.com

Opusuri de Octavian Nemescu în concertele Ansamblului TRAIECT

Natural-Cultural pentru ansamblu și bandă magnetică a fost unul dintre opusurile cele mai complexe pe care formația le-a interpretat în concertele sale. Desfășurare amplă instrumentală (lemne, alămuri, coarde, percuții) căreia i s-a adăugat muzica de bandă, un *continuum* sonor conceput ca un *background* la intervențiile ansamblului.

Spectacol pentru o clipă ne-a pus în situația de a reinterpreta scenic un discurs muzical fragmentat, aidoma unor *flash*-uri sonore, în care atacurile sunt urmate de pauze cu efect de ecou, de reverberație, de impunerea unei stări de meditație, de reflecție pentru ascultător dar și pentru interpret.

Există într-o astfel de muzică, în subtext, o provocare intrinsecă pentru interpreți, o stimulare, aș zice, a resorturilor interioare ale unei personalități interpretative pusă în fața unei partituri pe care trebuie, mai întâi, să o descifreze și, mai apoi, să o înțeleagă și să încerce să-i confere o semnificație, un sens, să o recompună expresiv în datele sale definitorii.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitori clujeni

Cornel Țăranu – *Traiectorii* pentru 7 instrumente

Numele formației i-a inspirat pe doi dintre compozitorii clujeni de marcă: Cornel Țăranu și Edé Terényi să scrie două lucrări pentru formula instrumentală a TRAIECT-ului: flaut, clarinet, trombon, percuție (un executant), pian, vioară și violoncel.

Dedicată Ansamblului TRAIECT, lucrarea lui Cornel Țăranu, *Traiectorii*, pune în evidenţă un discurs sonor în care contururile melodice ale fiecărui instrument, „traiectoriile“ lor melodice – când fragmentate, când continue – se suprapun din când în când în module sonore contrastante care se succed după o paradigmă repetitivă.

Fragmentarea discursului muzical are consecințe și în planul interpretării. Contrastele dinamice, modurile de atac presupun o tehnică instrumentală sofisticată, o permanentă pendulare între static și dinamic, între parametrul melodic și cel ritmic, între meditaţie și acțiune.

Edé Terényi – *Traiectorie albă*

În piesa compusă în 1993 pentru TRAIECT, intitulată *Traiectorie albă*, Edé Terényi leagă o anumită „traiectorie sonoră sau imaginativă“ (n.a. - Sorin Lerescu, *Teatrul instrumental*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2001, p. 99) de configuraţia formei muzicale ca atare. Apar în discursul muzical unităţi de semnificaţie noi în care asumarea vizualului are un rol de relief.

Piesa este construită pe mai multe variante de interpretare: de la variaţiuni – cu sublinierea fragmentelor solistice – , până la realizare scenică cu aport coregrafic (pantomimă, dans), sau spaţializare a ansamblului prin plasarea interpreţilor pe scenă sau în sală.

Compozitorul propune interpreţilor şi o variantă de concert cu combinaţii de lumini sau improvizaţii „de tip *pattern* în care toată partitura este de fapt un punct de plecare, un model, de la care se poate improviza schimbând tempo-ul, zonele de culoare timbrală, formulele ritmice, etc.“ (n.a. - Sorin Lerescu, *Teatrul instrumental*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2001, p. 100).

https://biblioteca-digitala.ro

TRAIECT plays Sorin Lerescu
CD anivesar (30 de ani)

La aniversarea de 30 de ani a Grupului de Muzică Nouă TRAIECT – titulatura oficială a formației – am lansat, în cadrul ediției din 2012 a Festivalului Internațional „MERIDIAN, Zilele SNR-SIMC", așa cum se numea pe-atunci, un CD intitulat *TRAIECT plays Sorin Lerescu*.

În decursul anilor am compus mai multe lucrări pentru TRAIECT. Am inclus pe acest CD de autor apărut la Editura Muzicală în 2012: *Suono Tempo*, *Eikona*, *Les jeux sont faits*, *Phonologos I*, *Suono Tempo II*.

Din punct de vedere interpretativ, fiecare dintre aceste muzici presupune conceperea unei anumite dramaturgii, reliefarea teatralității discursului muzical, ca mod de „a trece rampa" către public. De altfel, ideea de „teatru instrumental" – pe care am dezvoltat-o și în teza mea de doctorat susținută la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, în 1999, este una dintre caracteristicile muzicii secolului XX, cu reverberații până în prezent.

Poate fi interpretul de azi și actor? Pot sonurile contemporane să treacă granița imaginară care desparte scena de concert de public? Chiar dacă Mauricio Kagel și John Cage au dat răspunsuri în anii '70 la aceste întrebări deloc retorice, spiritul teatral răzbate până în zilele noastre în numeroase opusuri de diferite genuri.

COMPOZITORI DIN ALTE ȚĂRI ȘI CREAȚIILE LOR PENTRU TRAIECT

Leontios Hadjileontiadis (Grecia) – *Xenon (Xe)* pentru mezzo-soprană şi ansamblu instrumental

Lucrarea a fost scrisă în 2001, în memoria lui Iannis Xenakis, fiind dedicată Ansamblului TRAIECT şi cântăreţei Angelica Cathariou din Grecia. (Titlul original: *for Female Voice and Instrumental Ensemble – In the memory of Iannis Xenakis. To TRAIECT Ensemble and Angelica Cathariou*).

Piesa a fost prezentată în primă audiţie absolută în cadrul Festivalului Internaţional „Întâlnirile Muzicii Noi" de la Brăila, ediţia din 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

Complexitatea acestei lucrări, cu un aparat de percuţie extins, cu o scriitură cu multe efecte timbrale, a pus ansamblul în faţa unei adevărate provocări artistice, dar ne-a determinat, totodată, să încercăm să găsim soluţii, împreună cu compozitorul şi cu Angelica Cathariou, pentru redarea unui corpus sonor structurat în „evenimente“ (*Event 0*, *Event 2*, *Event 3*, *Event 4*, *Event 5*), pe baza unor legi stochastice, ca o legătură cu muzica stochastică a lui Xenakis care stă la baza distribuţiei acestor „evenimente“ în întreaga piesă.

Titlul piesei lui Hadjileontiadis este luat din primele două litere ale numelui lui Xenakis, al doilea nivel conceptual fiind acela al construirii fluxului sonor din zone extramuzicale (*outside music*), ca acelea ale chimiei sau matematicii, un concept de bază în gândirea lui Xenakis.

Doron Kaufman (Israel) – *And after the fire*, Concert pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel și pian

Prezentat de TRAIECT în ediția din 2016 a Festivalului „MERIDIAN“, opusul lui Doron Kaufman, dedicat formației, ne-a pus mai multe probleme legate de interpretare, atât din punctul de vedere al modurilor de atac sau al abordării unor pasaje solistice, cât și din punctul de vedere al omogenizării pasajelor de ansamblu, concepute de autor ca expresii ale unei viziuni contrastante asupra materialului sonor.

Ca și în alte lucrări de o factură asemănătoare, am încercat să creăm o strategie interpretativă care să potențeze la maximum discursul sonor, să creeze o legătură firească între diferitele secțiuni ale lucrării, totul subsumat ideii de adaptare la conținut, de reflectare a unei viziuni estetice de tip postmodern.

Am avut mereu în vedere în concertele noastre, promovarea fenomenului muzical contemporan, a ideilor estetice celor mai interesante pentru publicul dornic să asculte şi să înţeleagă subtilităţile unui discurs muzical şi rezonanţa sa în universul de semnificaţii şi emoţii artistice din lumea de azi.

Surse bibliografice:

Alexandru Boboc, *Filosofia contemporană,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1980

Octavian Nemescu, *Capacităţile semantice ale muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983

Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983

https://biblioteca-digitala.ro

Sorin Lerescu, *Teatrul instrumental*, Editura Fundației *România de Mâine*, București, 2001

Sorin Lerescu, *În lumea muzicii contemporane*, Editura Muzicală, București, 2011

https://traiect.wordpress.com/

https://lerescu.wordpress.com/writings/

http://www.cimec.ro/muzica/EvenimAdd/BRMuzNoi/Editia5-116.htm

SUMMARY

Sorin Lerescu
The TRAIECT Ensemble
The Interpretation of Contemporary Music

In December 1982 I founded the TRAIECT Contemporary Music Group in Bucharest in order to promote contemporary music, especially Romanian contemporary music. In 2017 we celebrated thirty-five years of concert activity at home and abroad: Belgium, the Ukraine, Bulgaria, Italy, Serbia, Moldova, and Slovenia. In Romania we have been present in the concert halls of Bucharest, Timișoara, Cluj-Napoca, Giurgiu, Satu-Mare, Brăila, Pitești, or Târgu Neamț within certain prestigious festivals, such as the "George Enescu" International Festival, the "International New Music Week" in Bucharest, the "MERIDIAN" Festival of the SNR-SIMC, the "New Music Encounters" International Festival in Brăila, "Cluj's Musical Autumn", and "Musical Timișoara". The Traiect Ensemble gave concerts at the Radio Hall, the Romanian Athenaeum, in important contemporary music festivals in Slovenia ("UNICUM"), Ghent (Belgium), "Tribina Kompozitora" in Belgrad, the "Contemporary Music Days" in Kishinev, and "Compositori a confronto" in Reggio Emilia (Italy). It made recordings with Electrecord (1988, 1991), the Romanian Broadcasting Corporation, the Romanian Composers' and Musicologists' Union, INTERCONT MUSIC (1997), MUZICA (2004), METTIER Sound & Vision Ltd. (Great Britain, 2004), and the Editura Muzicală (Musical Publishing House, 2008, 2012).

https://biblioteca-digitala.ro

Maria Slătinaru Nistor – un omagiu aniversar

Grigore Constantinescu

La moment aniversar, mulţi dintre noi ne dorim să putem vorbi despre marea noastră soprană, Maria Slătinaru Nistor. Succes internațional, glorie a artei românești, amintiri de neuitat. Unii o cunosc după renumele de primă mare voce a României, cu o carieră glorioasă pe tărâmurile lumii muzicale lirice mondiale. Privilegiaţii i-au fost parteneri pe scenele româneşti pe importante scene din lume sau în sălile de concert unde au răsunat cu strălucire vaste creaţii vocal-simfonice. Impresia, de-a lungul celor 8 decenii ale acestui omagiu aniversar este statornică în memorie, aşa cum mărturisea dirijorul francez Alain Pâris, cu care a colaborat în mai multe spectacole în Franţa: *„Maria, elle est inoubliable*.” O voce melodioasă, inconfundabilă, specială. Vorbesc la fel despre Maria Slătinaru și cei care au avut beneficiul unor relaţii de colegialitate, îmbogățite adeseori de vibrațiile unei afecțiuni admirative. Sub radiațiile acestui orizont solar, undeva, mă aflu şi eu, fericit de câte ori o puteam vedea și asculta, aşa cum eram surprins, uimit întotdeauna de simbolul și imaginile cântului acestei voci ample, expresive, cu un timbru unic, de neuitat, care a strălucit pe marile scene, dintre care amintim selectiv *Staatsoper* din Viena, *Teatro Liceu* din Barcelona, *Teatro La Fenice* din Veneţia, *Metropolitan Opera* din New York, *Grand Opèra* din Paris, teatrele din

https://biblioteca-digitala.ro

Bordeaux, Berna, Berlin, München, Hamburg, Basel, Strasbourg, Bruxelles, Florenţa, Verona, Las Palmas, Tokyo, San Francisco, Dallas, Montreal, Melbourne etc.

Sunt multe de spus, pentru a putea omagia o alteță regală care, pentru câteva momente neprețuite, ne luminează existența.

Maria – nume de splendoare religioasă – a descins dintr-o familie destinată simbolic frumosului, o familie hărăzită muzicii, glasurilor de aur. În câteva cuvinte, îndrăznim, iată, să schițăm principial o retrospectivă biografică a acestui destin unic, care își are rădăcinile în capitala Moldovei, când pășea, timp de câțiva ani, pe traseul idealurilor tinereții și drumul culturii universale, urmând cursurile Liceului Teoretic “Oltea Doamna”. Chemarea vocii cântate, cu ecouri surprinzătoare, își află primele sfaturi mai apoi, după noi revelații, fiind acceptată cu afecțiune la clasa de artă a cântului condusă de prima sa profesoară, soprana dramatică Florica Măriеș, dornică să-i deschidă calea, din convingerea entuziastă că descoperise o comoară. Ultimii ani ai studiilor universitare, s-au desfășurat apoi la Conservatorul “Ciprian Porumbescu” din București, palatul unde ne aflăm acum pentru această sărbătorire. În aceste împrejurări soarta o îndeamnă să pătrundă în lumea legendelor și a visurilor, căci aici a ajuns să fie acceptată ca discipol, pentru studiile finale, sub îndrumarea renumitei Maestre Arta Florescu.

După a doua jumătate a secolului trecut, odată cu participarea la competițiile interpretative ale deceniului al șaselea, Maria Slătinaru trăiește emoțiile și satisfacțiile premiilor concursurilor internaţionale de canto, care au marcat deschiderea, cu reușite maxime, a orizonturilor menite să pregătească viitorul unei mari cariere. Iată menționate referiri la principalele evenimente; Concursul internațional “Piotr Ilici Ceaikovski” – Moscova; Concursul internațional “George Enescu” București - Romania; Concursul internațional de la Toulouse - Franța; Concursul internațional de la ’s-Hertogenbosch - Olanda; Concursul internațional de canto “Francesco Viñas – Spania; Verviers - Belgia.

Absolventă a studiilor universitare, cu titlul profesional de șef de promoție, viitoarea mare soprană devine, cu titulatura de prim solistă, artistă a Operei Române din București.

https://biblioteca-digitala.ro

Evenimentul debutului pe scena lirică bucureşteană, cu personajul Elisabetei de Valois din ***Don Carlo*** de Giuseppe Verdi, impresionează publicul, parteneri, dirijori, regizori prin valoarea de excepție a talentului interpretativ, prezența scenică și ilustra voce a solistei. Maria Slătinaru Nistor scrie cu litere de aur istoria stagiunilor Operei Române, cucereşte publicul de pretutindeni cu realizările sale memorabile în marile roluri de soprană dramatică. Putem să menționăm astfel creații verdiene, dintre care *Leonora din* ***Trubadurul*** (Partener Nicolae Herlea)*,* ***Forţa destinului,*** *Amelia din* ***Simon Bocanegra,*** *Aida din opera omonimă, Alice Ford din* ***Falstaff***, precum și capodopere pucciniene - ***Boema, Manon Lescaut, Mantaua, Fata din Far West, Tosca***, ***Turandot, Liu,*** mari roluri mozartiene, dintre care **Flautul fermecat**, roluri wagneriene – ***Olandezul zburător, Tannhäuser, Walkiria, Lohengrin***, straussiene – ***Arabella, Elektra***, titluri unicat ca ***Fidelio*** de Beethoven, ***Faust*** de Gounod, ***Dama de pică*** de Ceaikovski, ***Andrea Chenier*** de Giordano, ***Cavalleria Rusticana*** de Mascagni, ***Gioconda*** de Ponchielli, prezențe în *repertoriul de opere românești precum* ***Hamlet*** *de Pascal Bentoiu.*

Renumele artistei *începe să se contureze de asemenea în Turnee internaționale cu ansamblul Operei Române din București: Germania (Berlin, Dresda, Stuttgart, Wiesbaden), Belgia (Liège), Grecia (Thessalonichi), Bulgaria (Sofia, Varna), Cehoslovacia (Praga), Jugoslavia (Split), Rusia (Odessa).*

În ce *privește turneele individuale* și *tratativele impresariale,* anul 1972 reprezintă un reper însemnat pentru Maria Slătinaru Nistor, marcând începutul carierei sale pe toate meridianele. Parcurgându-i cu atenţie impresionantul repertoriu admirăm dezinvoltura cu care a trecut, de-a lungul existenței artistice multiculturale, de la preclasici la vienezi, la Beethoven, Verdi, Richard Strauss sau Puccini, Ceaikovski, impresionând presa de specialitate prin ţinuta sa profesională de excepție, impecabilă, care i-a oferit sopranei consolidarea unui statut artistic distinct: amănuntul studiului partiturii, exemplarul efort al stăpânirii detaliului, dăruirea artistică pentru a sluji extraordinara calitate a glasului său, o forţă a expresiei greu de comparat și o posibilitate intransigentă a comunicării prin cânt. Am fost convinși în spectacole că fără ezitare artista şi maestra Maria

https://biblioteca-digitala.ro

Slătinaru Nistor domină din altitudine scena lirică. Dăruieşte semenilor săi tezaurul spiritual propriu, lăsând în urma sa melomani fericiţi şi recunoscători șansei de a fi avut prilejul a se afla, pentru un timp, în preajma acestei voci și cântărețe miraculoase.

Ca repere biografice, nu ezită între 1972 - 1988 să ajungă oaspete al marilor teatre din Germania: Lübbeck, Düsseldorf, Wiessbaden, Stuttgart, Hamburg, Berlin - Staatsoper, Deutsche Oper, München, Köln, Karlsruhe, Frankfurt am Main, Dortmund, Manheim, - cu rolurile principale de soprană din care reamintim Richard Strauss „Arabella“, Verdi „Don Carlo, “Il Trovatore”, “Aida”, “Simon Boccanegra”, Giordano “Andrea Chenier” (Maddalena de Coingy), Puccini “Manon Lescaut”, Ponchielli “La Gioconda”, Verdi “Nabucco”, “Dama de Pică de Ceaikovski, “Lohengrin” de Wagner și “Cavalleria Rusticana” de Mascagni la Viena – sau pe traseul turneelor din lumea întreagă. Sunt tot atâtea roluri care au conferit prin importanţă, performanţă vocal-scenică fascinantă şi numărul mare de spectacole, o aură de unicitate celebrităţii artistei în multe reprezentaţii susţinute și pe podiumul teatrelor româneşti. Profesional impecabilă ca muzicalitate a prezenței în fața spectatorilor, evoluția de senzație i-a oferit sopranei consolidarea unui renume artistic distinct. Cunoașterea partiturii, colocviile regizorale s-au unit cu dăruirea artistică exemplară, extraordinara calitate a glasului său, prin forţa expresiei susținute scenic. “**Vocea sa este o minune de bogăție,”** exclamă un cronicar din San Francisco.”

În presa franceză cotidianul **Dernieres Nouvelles** notează: ”Wagner spunea în cunoștință de cauză că **muzica este femeie**. Maria Slătinaru a dovedit-o în mod glorios!”

“Tosca” de Puccini a fost una din marile realizări ale Mariei Slatinaru Nistor în planul interpretativ, vocal, stilistic. A avut peste 260 de spectacole în România (București, Cluj, Iași, Timișoara) și în teatre de prestigiu din întrega lume: Frankfurt am Main, Opera din Paris, Berlin, Hamburg, Zürich, Bruxelles, Palermo, Karlsruhe, Köln, Basel, Avignon, San Francisco, Metropolitan Opera - New York.

La Toulouse a susținut rolul principal **- Leonora**, în **“Fidelio”** de Beethoven, împreună cu **Ludovic Spiess** (**productia Lavelli**, 1977) rol cu care a cunoscut un mare

https://biblioteca-digitala.ro

succes în Viena, Berlin, München, Köln, Hamburg, Nancy, Nantes, Anvers, Lille, Frankfurt am Main, Zürich, Basel, Bucuresti, Copenhaga etc.

Le Monde comentează prezența artistei: ***"****O voce excepțional de amplă și strălucitoare, flexibilă și violentă emoțional, o perfectă întrupare a Leonorei."*

Mai rememorăm din aceste trasee ale carierei internaționale:

1984 **– Turneul Operei din Hamburg** în Japonia cu "Lohengrin" (Tokyo, Osaka, Yokohama)

San Francisco (1983): Debutul pe continentul American cu "La Gioconda" de A. Ponchielli despre care **San Francisco Examiner** comentează "Vocea ei este o minune de bogăție și control al culorii." A fost un adevarat triumf după opinia criticilor.

Turneu în Australia – 1984 (Melbourne, Adelaide) cu "Aida".

Interesul pentru **Cariera pedagogică** are de asemenea o dimensiune internațională prin susținerea a numeroase **Clase de master** în centre universitare printre care Conservatoarele din Canada, Belgrad, Sofia, Milano, ca și în instituțiile cultural-muzicale universitare din România**.** Având o autentică vocaţie de dascăl, din 1990, Maria Slătinaru părăsește scena și ansamblul artistic al Operei bucureștene, și devine, la recomandarea profesoarei Arta Florescu, Maestră de canto a Universității Naţionale de Muzică, cu discipoli pe marile scene ale lumii. Maria Slătinaru Nistor a fost şi este invitată în jurii prestigioase la concursurile de canto; subliniem, dintre participări la jurii naționale și numeroase ediții (circa 25 ale Concursului "Jora" / Concursului "Perlea") și 4 Competiții internaționale ale Operei bucureștene - "Maeștrii artei vocale".

Aproape trei decenii, am avut privilegiul de a comenta producţiile clasei Maria Slătinaru Nistor, desfăşurate pe scena sălii de concerte "George Enescu" a Universităţii Naționale de Muzică din București ca şi în alte spaţii scenice receptive belcantoului. Interesul spectatorilor s-a dovedit din ce în ce mai mare prin atractivitatea ocaziei de a urmări cum Maestra, cu o intuiţie dublată de tezaurul de cunoştinţe, răbdarea studiilor şi experienţa personală, primea glasuri pe care le transforma, an de an, în voci de operă şi concert; ceea ce face şi acum, cu aceeaşi iubire cu care a slujit propriile sale roluri.

https://biblioteca-digitala.ro

Discografie - înregistrări
ELECTRECORD

- Arii și duete din opere
- Cicluri de lieduri - Fraunen Leben un Liebe/Wesendonck Lieder/
- Turandot - înregistrare integrală
- Forta destinului - înregistrare integrală

Casa de discuri **DISCOVER INTERNATIONAL –** Belgia "Il Tabaro": înregistrare integrală (partener Eduard Tumagian)

RADIO-ROMANIA – opere integrale de Monteverdi, Giordano, Beethoven

RADIO KÖLN - Pfitzner – opera Der arme Henrich, primă audiție

Repertoriu vocal simfonic

Concerte, recitaluri; **Beethoven** Simfonia a 9-a., **Brahms** Recviem german; **Verdi** Recviem; **Mahler** Simfonia a 8-a, **Janacek,** Missa Glagolitică

Distincții

Un mare număr de diplome de excelență, ale teatreor de operă.

Președinția României: **Steaua României** în grad de ofițer 2000 / **Meritul cultural,** grad de Comandor 2008

Casa Regală a României: **Nihil Sine Deo,** 2012

Titlul Doctor Honoris Causa - Universitatea Ovidius, Constanța 2009; Academia de Muzică "G. Dima, Cluj 2014; Universitatea Națională de Arte "George Enescu" Iași – 2016.

Parteneri de scenă

În continuarea turneelor pe toate meridianele artei lirice, redăm selectiv câteva dintre acele nume strălucitoare ale interpreților care i-au însoțit, ca parteneri, întreaga carieră.

Parteneri: Giacomo Aragall, Franco Bonisolli, Carlo Bergonzi, Giuseppe Taddei, Nicola Martinucci, Gabriel Bacquier, Luis Lima, Corneliu Murgu, Vasile Moldoveanu, David Ohanesian, Giuseppe Giacomini, Carlo Cosutta, James King, Matteo Manuguerra, Peter Hofmann, Juan Pons, Giorgio Zancanaro, Renato Capecchi, Piero Cappuccilli, Theo Adam, Veriano Luchetti, Giorgio Merighi, Franco Tagliavini, Eduard

https://biblioteca-digitala.ro

Tumagian, Nicolae Herlea, Ionel Voineag, Nicolae Constantinescu, Nicola Zaccaria, Ludovic Spiess etc.

Partenere: Fiorenza Cossotto, Dunya Vezovic, Astrid Varnay, Martha Mödl, Fedora Barbieri, Bruna Baglioni, Ruza Baldani, Waltraud Meier, Elena Cernei, Iulia Buciuceanu, Eugenia Moldoveanu etc

Dirijori: Francesco Molinari Pradelli, Alberto Erede, Nello Santi, Vaclav Neumann, Adam Fischer, Michel Plasson, Horst Stein, Giuseppe Patane, Seiji Ozawa, Nicola Rescigno, Alain Paris, Wolfgang Sawalisch, Carlo Felice Cilario, Gian Luigi Gelmetti, Maurizio Arena, Herbert Kegel, Kurt Adler, Coln Janes, La Rosa Parodi, Sir J. Pritchard, Cornel Trăilescu, Carol Litvin, Constantin Petrovici, Paul Popescu, Iosif Conta , etc

Ne-am gândit, urmărindu-i cariera, care au fost argumentele cotidianului **La Presse**, din Montreal, Canada care a nuanțat astfel portretul artistei: **”**…au existat momente în care mai multe însușiri reunite o evocau, nici mai mult, nici mai puțin, pe Maria Callas.” Se omagiază astfel, în templul național al artei lirice românești, Opera, o întreagă istorie care, în dimensiuni solare, reprezintă pasionantul destin simbolic al făuritorului de frumos, prin muzică și cânt, așa cum este până acum, Maria Slătinaru Nistor.

SUMMARY

Grigore Constantinescu
Maria Slătinaru Nistor – An Anniversary Homage

Our great soprano Maria Slătinaru Nistor is famous for her great voice and for her glorious career on the paths of international vocal music life. Privileged musicians were her partners on the Romanian stages as well as on important stages in the world or in concert halls, where she took part in brilliant and vast vocal-symphony creations. The impression left by the eight decades that have led to this anniversary homage is constant in our memory, as remarked by French conductor Alain Pâris, with whom Miss Slătinaru Nistor collaborated in several performances in France: *“Maria, elle est inoubliable*.”

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (VI)

George Balint

Partea a II-a: Trei aspecte vesele ale esteticii de contrast în muzică

Motto**:** „*Veselă pușcărie, domnule!”*[1]

În această a doua parte a eseului despre privirea estetică ne-am propus să survolăm trei aspecte a căror estetică are ca fond comun *veselia*. Pornim de la premisa că veselia și opusul ei, tristețea, sunt caractere de stare. Le vom considera însă nu ca predispoziții afective, ci ca ustensile lăuntrice, lucrate cultural. Ele au o valoare de diapazon în relația cu opera artistică în ipostaza concretă de obiect. Nu înseamnă că excludem impresia dată de prim-contactul cu aspectul (sonoritatea) obiectului artistic, ci ca, ulterior acesteia, să ne putem și acorda lăuntric în raport cu expresia de *caracter* a acelui obiect (muzical, în cazul nostru). Implicând prin aceasta conștiința, se dezvoltă de aici o relație fenomenologică cu obiectul luat în/cu privirea estetică care, la nivelul rezonanței personale, se probează ca *trăire* estetică. Dincolo de natura temperamentală înnăscută și de predispoziția afectivă – pesimistă sau optimistă – determinată dinăuntru ori din afară, resortate din situațiile de existență (formatate genetic sau prin interacțiune) în cuprinsul natural al lumii și care, în sine, tresar fără obiect (irațional sau fenomenal), avem în vedere și experiențierea culturală a stărilor pomenite. Aceasta presupune un fapt de semnificare.

[1] Replica lui Frosh, comicul personaj (actor) din Actul III al operetei *Liliacul* de Johann Strauss

https://biblioteca-digitala.ro

O sonoritate ne poate *orienta* trăirea de veselie sau tristețe câtă vreme am dobândit deja o imagine-simbol a acestora. Prin intermediul acestei imagini subiectul cultural își interpretează (semnifică) datul sonor (opera-obiect) în corespondență cu o stare anume. Pe relația sonoritate-(de)-stare se derulează un proces interpretativ cu durată variabilă, în general scurtă, dar care depinde enorm de caracterul semnificării. Bunăoară, melosul unei bicordii în interval de terță mică cu profil descendent poate armoniza veseliei, ca în jocul copiilor, dar și tristeții, într-o expresie de bocet. Sigur că variabilele celorlalte coordonate sonore pot contribui sensibil – un tempo vioi sau lent, un ritm simetric sau inegal, un anume registru, timbru, intensitate. Important este însă să acceptăm că, luată ca atare (acultural), acea bicordie nu înseamnă nimic altceva pentru cel care-o aude decât, poate, un *semnal* din lumea naturală. Așa cum orăcăitul broaștelor nu ne orientează emoțional, interpretându-l cel mult pe linie științifică, nici bicordia dată de exemplu nu va genera o rezonanță afectivă în persoana naturală (animală) a fiecăruia dintre noi, indiferent de dispoziția și temperamentul ce ne caracterizează. Ne este greu să acceptăm acest lucru pentru că deja suntem nativizați cultural (prin educație). Indiferent ce și cum ni se arată, din real (manifest, concret) sau din imaginar (virtual, inefabil), vom interpreta reflex (intuitiv) în mod cultural și, mai cu seamă, în referința culturii europene. Mai mult, toate sonoritățile provenind din textura naturii suntem tentați să le interpretăm cultural, aceasta neînsemnând că trebuie să ajungem efectiv la o anume vibrație emoțională. Unele sonorități le interpretăm prin indiferență (pasiv), admițându-le ca ambient. Altele ne pot stârni un interes cognitiv, spre a le cerceta. Sunt însă și sonorități care tresar în noi un sentiment aparte, pe care ne-am dori să-l putem cultiva. Spunem, în această situație, că intuim în ele virtuți de textualizare, respectiv de cuplare la un sens muzical. Abia acele sonorități merită a fi luate de privirea estetică. Dar numai artistul va ști cum să le modeleze astfel încât să fertilizeze această privire spre a-i putea oferi privitorului *valoarea* din obiectul lucrat artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

Oprindu-ne asupra stării de veselie – determinată fenomenologic (cultural), iar nu fenomenal (natural) –, o luăm ca numitor comun pentru trei caractere ale *esteticii de contrast* în muzică: *ludicul, comicul și carnavalescul*. De fapt, comicul și carnavalescul se asimilează în originea ludicului, conturându-se totodată ca registre laterale, printr-un anume top spațial (spațiotop) – ca mărime a expunerii și anvergură a curpinderii. Arealul delimitat de ele se subântinde printr-o multitudine de nuanțe, mai lejere sau mai grave, precum: nostimul, umoristicul, ironicul, caricaturalul, sarcasticul, burlescul, grotescul, balul, bâlciul, circul (caruselul), parada etc. Laolaltă, frumosul estetic și ludicul caracterial sunt condiționate armnonizării întru constituirea omului cultural.

După cum frumosul reprezintă pentru categoriile estetice piatra din capul unghiului, ca referință de prim ordin raportată unui *ideal* cultural transcendent (epurat/catarctic), tot astfel ludicul este genericul unui *mod* cultural influent (firesc/armonic), în a cărui paradigmă se pot distinge numeroase variante. Frumosul axează în plan vertical, către-sus/celest (perfecțiune ideatică, inefabilă), tinzând în unicitate. Complementar, ludicul teritorializează în plan orizontal, către pretutindeni/terestru (posibilitate reală, palpabilă), tinzând în varietate. Dacă frumosul ține de zeiesc, ca har *inspirativ* (dintr-un orizont transcendent, metafizic), ludicul este propriu lumescului, ca fapt *modelator* (chiar dacă într-un areal ontologic realtiv și efemer). La frumos se încearcă ajungerea (disciplinaritatea), prin ludic se probează așezarea (eficacitatea). Frumosul se închipuie, *exersându*-se apoi prin *imitare*. Ludicul se trăiește, *cugetându*-se totodată prin *adecvare*. Am putea spune și că, la limită, fără frumos omul rămâne sterp spiritual, inapt istoric să-și făurească un destin. În schimb, fără ludic omul se decuplează cultural de chiar esența sa, de a fi universal omenos. Pe scurt, prin frumos, omul accede spiritual în nesfârșirea sublimării (dinspre existența lumească), prin ludic, omul se propagă cultural în actualitatea faptului (către lumea existentă). Unul exclude (contrariul său), punându-se ca principiu de centru (o dată pentru totdeauna), celălalt include (diferitul său), luându-se ca dat de oriunde (mereu, ori de câte ori). Omul frumos e etern și

https://biblioteca-digitala.ro

stătător (cardinalic, reprezentativ), omul ludic e bun și continuator (călăuzitor, adresativ). Unul e dat aderării prin contemplare, celălalt însușirii prin ființare. La rându-i, prin frumos, obiectul artistic capătă strălucire, iar prin ludic, se răspândește în/ca diversitate.

Cap. XVI Ludicul

Vorbind mai întâi despre ludic, o serie de trăsături ale acestuia le putem generic socoti valabile și pentru comic sau carnavalesc. Le considerăm pe toate trei drept aspecte de contrast, în raport cu felul în care sunt abordate: în *glumă* sau în *serios*. Luate spre a glumi, armonizează stării de veselie. Prelucrate în serios, devin grave, ceea ce nu înseamnă că veselia se transformă în contrariul ei, tristețea, ci pur și simplu că lipsește, fiind înlăturată.

Înainte de a trece la propriile comentarii, prezentăm, în cadrul unei note ceva mai ample, o serie de idei extrase din volumul lui Johan Huizinga[1], *Homo ludens – încercare de determinare a elementului ludic al culturii* (1938), trad. din olandeză de H.R. Radian, apărut la Ed. Humanitas în 2003. Drept benefic acordaj, cartea este prefațată de un amplu text al filozofului Gabriel Liiceanu, *Preliminare la o înțelegere a demnității jocului în lumea culturii*. Menționăm că, în nota noastră, o serie de sublinieri prin litere aplecate sau îngroșate ne aparțin.

NOTĂ. *Homo ludens,* omul care se joacă, indică o funcţie la fel de esenţială ca şi cea de faur, meritând un loc lingă termenul de *homofaber*. Dacă pătrundem cu analiza pînă la capătul posibilităţilor noastre de cunoaştere, orice acţiune omenească se reduce la o joacă.

NATURA ŞI IMPORTANŢA JOCULUI CA FENOMEN DE CULTURĂ

• Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că noţiunea de cultură, oricât de incomplet ar fi ea definită, presupune în orice caz o societate omenească, iar animalele nu l-au aşteptat pe om ca să le înveţe să se joace.

• În joc „intră in joc" ceva care trece dincolo de instinctul de conservare nemijlocit, ceva care pune în acţiune un *tâlc*. Fiecare joc inseamnă ceva. Natura ne-a dat *Jocul*, cu încordarea lui, cu bucuria

[1] Johan Huizinga (1872-1945), istoric, profesor și scriitor olandez

https://biblioteca-digitala.ro

lui, cu „hazul" lui. În joc avem de-a face cu o categorie absolut primară a vieţii, ce poate fi recunoscută de către oricine, deci cu o *totalitate*.

• O dată cu jocul recunoaştem *spiritul*. Pentru că jocul, oricare i-ar fi esenţa, nu este materie. El sparge, începind chiar cu categoria animalelor, limitele existenţei fizice, în raport cu o lume de idei determinată, având efecte pur mecanice. Jocul este, în cel mai deplin sens al cuvântului, o *superabundans.*

• Noi [ne] jucăm, şi ştim că [ne] jucăm, deci suntem ceva mai mult decât nişte simple făpturi raţionale, pentru că jocul este iraţional. Marile activităţi primare ale societăţii omeneşti sunt întrepătrunse, toate, din capul locului, de către joc. **Întreaga cultură poate fi considerată sub *specie ludi***.

• Dacă jocul se află în afara distincţiei inţelepciune-nebunie, el se află în aceeaşi măsură şi în afara distincţiei adevăr-neadevăr. Se află şi în afara celei dintre bine şi rău. În jocul în sine, cu toate că este o activitate a spiritului, nu există nicio funcţie morală, nici virtute, nici păcat.

• **Jocul are înclinarea de a se asocia cu tot felul de elemente de *frumuseţe*.** Dintru început, formelor jocului îi sunt asociate *veselia* și *farmecul*. Frumuseţea trupului omenesc în mişcare îşi găseşte cea mai elevată expresie în joc. În formele lui mai dezvoltate, jocul este strâns impletit cu *ritmul* şi cu *armonia*, cele mai nobile manifestări ale capacităţii de percepţie estetică din câte i-au fost dăruite omului.

• Orice joc este în primul rând şi mai presus de toate o ***acţiune liberă***. Copilul şi animalul se joacă pentru că le face plăcere, şi în asta rezidă libertatea lor. Jocul nu este viaţa „obişnuită" sau „propriu-zisă", ci o ieşire din ea, într-o sferă *temporară* de activitate cu tendinţă proprie.

• **Opoziţia joc-seriozitate** rămâne tot timpul în suspensie. Inferioritatea jocului îşi are limita în superioritatea seriozităţii. Jocul se preschimbă în seriozitate, iar seriozitatea în joc. Jocul se poate înălţa pe culmi de frumuseţe și sfinţenie, unde lasă în urmă seriozitatea.

• Jocul, privit în sine şi în primă instanţă, este ca un intermezzo al vieţii cotidiene, ca un *răgaz*. Jocul oamenilor, în toate aspectele sale superioare, adică acolo unde *înseamnă* ceva sau unde *sărbătoreşte* ceva, **îşi are locul în sfera sărbătorii şi în cea a cultului, adică în sfera *sacră***.

• Jocul se izolează de viaţa obişnuită în spaţiu şi în timp. El are deci și o a treia trăsătură: **caracterul lui închis, limitat. Jocul incepe şi, la un moment dat, s-a „incheiat". A fost „jucat".** Atâta timp cât este în curs de desfăşurare, vedem mişcare, un neîncetat du-te-vino, variaţie, alternare, încâlceală şi limpezire. De limitarea lui temporală se leagă însă o altă calitate remarcabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

• **Jocul se fixează ca formă de cultură**. O dată jucat, rămâne în memorie ca o creaţie spirituală sau ca un tezaur spiritual, este transmis și poate fi *repetat* oricând, fie numaidecât, ca o joacă de copii, o partidă de table, o cursă, fie după un interval lung. Această repetabilitate este una dintre cele mai importante însuşiri ale jocului. În aproape toate formele de joc mai evoluate, **elementele de repetare, *refrenul*, *alternanţa* apar ca inlănţuire sau ca tramă**.

• **Jocul are o inclinare: să fie *frumos***. Factorul estetic este poate identic cu silinţa de a crea o formă *ordonată*, care întrepătrunde jocul în toate aspectele lui. *Termenii cu care putem desemna elementele jocului se află in mare parte în sfera esteticului*. Sunt termenii cu care încercăm să exprimăm și efectele frumuseţii: *încordare, echilibru, oscilaţie, alternanţă, contrast, variaţie, legare si detaşare, rezolvare*. Jocul leagă şi dezleagă. Captivează. Farmecă, adică vrăjeşte.

• **Spectacolul este jucat,** reprezentat in cadrul unui spaţiu de joc delimitat in mod efectiv, **ca *festivitate***, adică **în *veselie* şi *libertate***.

• **Omenirea joacă**, după cum se exprimă Leo Frobenius, **ordinea naturii**, aşa cum i-a intrat ei în conştiinţă: mai intâi fenomenele din regnul vegetal şi din cel animal şi după aceea a dobândit si înţelegere pentru ordinea timpului şi a spaţiului, pentru luni şi anotimpuri, pentru mersul Soarelui. Iar acum **joacă intreaga ordine a existenţei într-un joc sacru**. Şi intruchipează din nou, în și prin acest joc, evenimentele reprezentate, și **ajută la menţinerea ordinii lumii**.

• Sentimentul că omul face parte din cosmos işi găseşte prima sa expresie, cea mai înaltă, cu adevărat sacră, *în* forma şi *în* funcţia jocului, care este o calitate autonomă. În joc se adaugă treptat semnificaţia de act sacru. *Cultul se altoieşte pe joc. Jocul in sine a fost insă faptul primar*.

• Un joc sacru, indispensabil pentru binele comunităţii, incărcat cu tâlc cosmic şi cu dezvoltare socială, e totuşi un joc, o acţiune care, aşa cum a văzut lucrurile Platon, se desfăşoară în afara şi deasupra sferei vieţii prozaice, cea a nevoilor si a seriozităţii. Această sferă a jocului sacru este cea în care se simt la largul lor copilul si poetul, dimpreună cu sălbaticul. Sensibilitatea estetică l-a dus pe omul modern ceva mai aproape de această sferă.

Funcţia jocului, în formele lui superioare, se poate reduce la două aspecte esenţiale: o luptă *pentru* ceva; o exhibare *a* ceva. Aceste două funcţii se pot şi reuni, în aşa fel încât jocul să „infăţişeze" o luptă pentru ceva, sau să fie o *întrecere*, cine poate reda mai bine ceva.

• ***Bucuria* legată indisolubil de joc nu se transformă numai în incordare, ci şi în *exaltare*. Cei doi poli ai stării de spirit în timpul jocului sunt *exuberanţa* şi *extazul*.**

https://biblioteca-digitala.ro

• De jocul autentic, în afară de semnalmentele lui formale şi de starea lui de spirit veselă, mai este legată încă o trăsătură esenţială: *conştiinţa că „se face numai aşa"*.
• În noţiunea „joc", distincţia dintre ceea ce este crezut şi ceea ce este simulat dispare. Această noţiune „joc" se leagă fără constrîngere de noţiunea de *consacrare* si de cea de ***sfinţenie***. Fiecare preludiu de Bach, fiecare vers al tragediei dovedesc acest lucru. Continuînd să considerăm întreaga sferă a aşa-numitei culturi primitive ca o sferă ludică, ne creăm posibilitatea unei înţelegeri mult mai directe şi mai generale a naturii ei decât printr-o migăloasă analiză psihologică sau sociologică.
FORMELE LUDICE ALE ARTEI
• **Ca să joace cu adevărat, omul, cât timp joacă, trebuie să fie din nou copil.**
• **Jocul este valabil în afara normelor raţiunii, datoriei şi adevărului**. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu muzica. Valabilitatea formelor şi funcţiei muzicii este determinată de norme care nu sunt situate pe nici o latură a înţelegerii și a configurării vizibile sau pipăibile. Acestor norme nu li *se* pot da decât nume specifice proprii, *nume valabile atât pentru joc, cât şi pentru muzică:* ***ritmul*** *şi* ***armonia.***
• **Orice cult autentic este cântat, dansat, jucat.** Pentru noi, purtătorii unei culturi târzii, nimic nu este mai adecvat, ca să resimţim ideea de ***joc sacru***, ca ***emoţia muzicală***. Chiar şi fără o raportare la reprezentări religioase definite, î**n savurarea muzicii perceperea frumuseţii se contopeşte cu sacrul**, iar în această contopire opoziţia joc-seriozitate se spulberă.
• **Tot ceea ce este muzică se leagă in modul cel mai strins cu putinţă de cult, şi anume de serbările în cursul cărora işi exercită de fapt funcţia**. Pentru grecii antici, *fiecare melodie, tonalitate sau mişcare de dans reprezintă ceva, înfăţişează ceva, figurează ceva, şi, după cum lucrul reprezentat este bun sau rău, frumos sau urât, ii revine si muzicii inseşi calificarea de bună sau rea*. *În aceasta rezidă înalta ei valoare etică şi educativă*. Audierea imitaţiei trezeşte înseşi simţămintele imitate. Melodiile olimpice stârnesc entuziasm, alte ritmuri şi melodii sugerează mânie sau blândeţe, curaj, prudenţă. **În timp ce în percepţiile simţului tactil și ale celui gustativ nu este prezent nici un efect etic, iar în ale celui vizual numai unul redus, în melodie se află, in sine, expresia unui *ethos*.**
• Fenomenul este încă şi mai puternic în ce priveşte *modurile* cu conţinutul lor etic, ca şi în ce priveşte *ritmurile*. Se ştie că grecii atribuiau fiecărui mod muzical un anumit efect: unul te făcea să fii trist, altul calm etc. Şi tot aşa și instrumentele: flautul este excitant etc. Cu

https://biblioteca-digitala.ro

ajutorul noţiunii de imitaţie defineşte Platon şi atitudinea artistului. Imitatorul *(mimetes),* spune el, aşadar artistul, fie creator, fie executant, nu ştie nici el insuşi dacă ceea ce redă este bun sau rău. Redarea *(mimesis)*, este pentru el un joc, și nu o muncă serioasă. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu poeţii tragici. Nu sunt altceva, cu toţii, decât imitatori *(mimetikoi).*

• Natura esenţială a oricărei activităţi muzicale este o joacă. Acest fapt primar rămâne, practic, recunoscut pretutindeni, chiar acolo unde nu este exprimat in mod expres. Fie că muzica serveşte pentru divertisment şi bucurie, fie că vrea să exprime frumuseţea superioară, fie că are o menire liturgică sacră, ea rămine tot timpul joc. Tocmai în cult este ea adeseori legată intim de acea funcţie prin excelenţă ludică, dansul.

• **Funcţia recunoscută a muzicii a fost totdeauna cea a unui joc social nobil si inălţător, punctul lui culminant fiind găsit adeseori in exercitarea uluitoare a unei virtuozităţi excepţionale**.

• **Jocul este temporal; el se *desfăşoară* şi nu are alt scop propriu în afară de el insuşi. Jocul este purtat de o conştiinţă de relaxare voioasă, în afara cerinţelor vieţii obişnuite.** Nimic din toate acestea nu este adevărat in cazul ştiinţei.

Intrăm acum în comentariul nostru începând prin a defeni ludicul ca *spontană aducere în-joacă* (lejeritate) a unei situații de relaționare structurată prin reguli[1], precum jocul. Acest mod de expresie/trăire este propriu mai cu seamă vârstei copilăriei, când orice joc real devine subit și necondiționat o joacă *imaginară*. Deși, în bogata sa listă și clasificare a categoriilor estetice[2], Moutsoupulos nu a nominalizat ca atare ludicul, considerat mai degrabă o trăsătură de caracter, credem că acesta are și o valoare estetică, iar textul lui Huizinga ne servește drept solid argument.

---

[1] „Regulile unui joc sunt absolut obligatorii şi incontestabile. Paul Valery a spus cândva în treacăt, şi este o cugetare cu o rază de acţiune neobişnuit de vastă: *„Cu privire la regulile unui joc nu este posibil nici un fel de scepticism."* Pentru că baza pe care ele o determină este imuabilă. De îndată ce regulile sunt încălcate, lumea jocului se prăbuşeşte. Nu mai e joc." (Johan Huizinga, *Homo ludens*, Ed. Humanitas 2003, cit. p. 50)

[2] Evanghelos Moutsopoulos (n. 1930, filozof grec), *Categoriile estetice*, Ed. Univers, Buc., 1976

https://biblioteca-digitala.ro

Jocul și joaca

Diferențiem între *joc* și *joacă*. În *joc* sunt activate reguli disciplinative (*cum* și *unde/când* jucăm) pe un plan exterior[1] (lumea), ca areal delimitat spațiu-temporal. În *joacă* acestea sunt reflectate (a *se* juca) prin transpunerea într-un registru diminutiv – *jucăuș* (jocular) – și, totodată, ”inapt” în raport cu necesitățile/normele de conformitate/consecvență – *nebunatic*. Așadar, și joaca are coerență, ilustrând o anume ordine de caracter în relaționare și manifestare, fiindu-i însă specifică autosuspendarea în imaginar, prin decuplarea (eliberarea) de ponderea (gravitația) concretitudinii (realității) înconjurătoare pe care o reconsideră (interpretează) prin diminuare. Astfel, joaca transferă jocul în lăuntrul (sinele) persoanei, ca joc *propriu*, diminutiv (copilăros).

În esență, jocul este o *confruntare inofensivă*, care doar formal simulează adversitatea, ca joc *dramatic*. Pentru lumea naturală (animală) este un exercițiu pregătitor, o experiență utilă. Pentru lumea culturală jocul este o *mască* ce poate determina și un mod de a fi ca atare, fără alt scop decât exersarea unei performanțe în sine, din pură plăcere. Masca-veșmânt (persona) se poartă în public spre a proteja intimitatea unei identități personale (umbra). Jocul-ca-mască ascunde, prin deghizare[2], o situație de inacceptabilitate a unei ordini incomode, respingere ce nu poate fi asumată/expusă în public.

Pe linie cognitivă, a învăța prin joc este un cadru metodic implicând o participare neobligată, dar totuși disciplinativă. A deprinde ceva în joacă aduce în plus și satisfacția participării decuplată de scopul de a câștiga/învinge,

---

[1] „Fiecare joc se mişcă înlăuntrul spaţiului său de joc, care este delimitat in prealabil, în mod material sau în închipuire, în mod expres sau ca de la sine înţeles.” (Huizinga, *Op*. cit. p. 48)

[2] „Alteritatea şi secretul jocului sunt exprimate amândouă, în mod vădit, în *deghizare*. Aici, „caracterul neobişnuit" al jocului ajunge la perfecţiune. Deghizatul sau mascatul „joacă" rolul altei fiinţe. El „este" o altă fiinţă! Spaima copilului, petrecerea turbulentă, ritul sacru şi imaginaţia mistică se amestecă in mod inextricabil in tot ceea ce este mască şi deghizare.” (Huizinga, *Op*. cit. p. 52)

https://biblioteca-digitala.ro

adică de o finalitate performantă. În acest sens, joaca se exprimă printr-o *participare voioasă*, lipsită de grijile (tensiunea) competitivității. Reiese din asta că joaca nuanțează jocul cu un caracter de *lejeritate* (jocularitate), glisând astfel din serios în amuzant, din predictibil în spontan, din apatic în empatic, dar și din profund în superficial ori din lucrativ (disciplinativ) în delectiv (recreativ), iar estetic, din dramatic în ludic.

Ludicul dezvoltă astfel o *fluiditate a desprinderii* de orice popas retrospectiv. În jocul-(de)-adult – elaborat/disciplinat/ sobru/discursiv/ponderat/dramatic –, gravitând concurențial către o poziție de top, abaterea de la regulă se sancționează semnificativ, ca incorectitudine etică. În joaca-(de)-copil – spontană/improvizatorică/sprințară/cursivă/lejeră/ludică –, țopăind incadențial și anonim, greșeala este circumstațiată de neatenție ori neputință, iar nu de intenție. Nu există vină, prin urmare, nici pedeapsă. În ludic ești amoral. Altfel zis, pentru jocularitate abaterea este diatonică, pe când în joc are un aspect cromatic. Ludicul se definește prin aceasta ca *joacă zglobie*, de suprafață, într-o întindere virtuală, fără chenar spațiu-temporal (inmarginabilă obiectiv), abstrasă realității.

Contrastul pozitiv dat de jocul ludic are relevanță doar din perspectiva conștiinței mature, atunci când faptelor li se pretinde, pe lângă corectitudinea manoperării, și o asumare etică. De aceea ludicul este prorpiu vârstei inocenței, când conștiința este încă naivă, nemarcată de judecata distincției între bine și rău. În ludic se proiectează o altă-realitate, imaginară, unde ceea ce contează este doar să te poți juca nestânjenit, ignorând legile realității de fond, incluzând aici și impresiile. E bine așa, căci dacă ludicul, cu spontaneitatea-i caracteristică, ar interveni (precum tricksterul) în jocul realității, s-ar putea produce chiar fatale dezordini. Pentru că, ideatic, jocul trebuie să se legitimeze doar prin exersarea regulii în mod activ (la timpul prezent, ca ordine manifestă), iar nu și pe evaluarea consecințelor spectaculare (învingător/învins) în mod retrospectiv, cum nici, în mod pasiv (reflexiv/otios), pe contemplarea vreunui sens (întrucât, deși semnificativ, ludicul nu conține virtuți textuale). Prin ludic se face conexiunea cu o stare primordială (originară).

https://biblioteca-digitala.ro

Obiectiv, *jocul* ilustrează regula afirmativ (normativ) și demonstrativ (explicit/rațional) într-un cadru concurențial. Subiectiv, *joaca* o relativizează spontan și implicit/irațional, ignorând competitivitatea (normativitatea) jocului. Sensibila jocului constă în miza (motivația) de a învinge sau finaliza, probând o șlefuire a abilității de a juca dar și o satisfacție la nivel personal ori al grupului de suporteri. Concret, sensibila jocului are relevanță la cadență, atunci când se tranșează în mod radical raportul învingător/învins. Joaca anulează tocmai această miză, de care nu-i pasă, ignorând-o inocent. De aceea, nici nu prevede cadența. Nu există o finalitate logică a luării/ antrenării în joacă, ci doar una naturală, ca terminare prin epuizarea fizică (de energie). Cadențele din joacă sunt simple suspendări de-o clipă, fără nicio noimă.

Jocul ține de văzutul și priceperea din perspectiva exteriorității unui interval dat printr-un simbol inteligibil (careul). Joaca se acordează unei perspective lăuntrice, de simțire și trăire nemijlocite, printr-o/ca stare sensibilă: emoția pozitivă și benefică de *bucurie*. Dacă jocul maschează concret o apariție publică – individuală (singulară) sau colectivă (plurală) – joaca maschează inefabil o stare propriu-reală (obiectivă) cu una propriu-imaginară (subiectivă). Bunăoară, copilul (micul) se imaginează adult (mare). Dar și invers: adultul (marele) se poate imagina copil (mic). La fel cum puternicul se răsfață ca neputincios, iar slabul se pretinde viguros; ori, în mod rizibil, râsul plângăcios și plânsul lăudăros ș.a.m.d.

Persoana adultă percepe ludicul ca posibilitate de reprimenire a dispoziției afective, pentru o stare tonică, optimistă, senină, proprie jocului liber. Cum adultul are experiența ludicului rămas în trecutul său, în contrast cu conștiința realității de avut ca propriu prezent, percepția acestui contrast se trăiește în registrul dramaticului, căci recuperarea trecutului sub valența unui joc de actualitate nu mai este posibilă decât pe cale virtuală, pur imaginară. Totuși, pus în fața faptului, circumstanțiat unui joc neperimetrizat (la care participă direct sau ca spectator), în adult tresare reflex amintirea stării ludice, ca spontană trăire într-o actualitate de prezență, ceea ce-i provoacă un sentiment tonifiant. De altfel, nostalgia este

https://biblioteca-digitala.ro

expresia neputinței de a mai tresări în prezența ludicului. Nostalgic e adultul „îndurerat" de-a nu se mai putea juca asemenea copilului ce-a fost odinioară, neputându-și ignora împovărata maturitate a conștiinței estimii sale de-acum. Pe de altă parte, pătimaș și conflictual poate fi doar jocul care, lipsit de voioșia ludicului, se concentrează exclusiv pe miză, tensionând starea concurențială (întrecerea).

Dacă manipularea jocului pretinde energie lucrativă, într-o mecanică a *pulsației regresive* (inerțial-conservatoare, repetitive), sub auspiciile ludicului consumul energetic se diminuează, ceea ce contează fiind doar *elanul*, iar nu întreținerea și/sau sporirea forței. Văzut astfel, ludicul circumscrie o *pulsație progresivă* (izvorâtor-continuu-deschizătoare). Cum copilul nu a experiențiat maturitatea, nu resimte participarea prin joacă sub efectul unei scăderi din plinul energiei sale (psihice), ceea ce-i permite o aproape necontenită sporire/reînnoire a elanului de joacă. În fond, adultul de mai târziu acest elan ar dori să și-l recupereze. Însă, dacă elanul copilului depășește putința sa fizică – aflându-se ca încă prea devreme (necrescut) în raport cu forța de care dispune –, pentru adult, dimpotrivă, elanul tinde să scadă în raport cu deplinătatea puterii sale. Diferențiera radicală constă în aceea că, pentru copil, ludicul este o *stare* (natural-anistorică, atemporală, cursivă) de ***actualitate nelimitată*** (ca moment și loc), pe când adultul îl consideră ca *fapt* (cultural-istoric, temporizat, discursiv) *caduc*. Cum am spus deja, jocul adultului este referit/integrat realității, pe când joaca copilului probează imaginarul, printr-o imitare diminutiv-jucăușă a realității (adulte).

Benefic, ludicul radiază o anume *joacă de spirit*: ***bucuria***. Este o bucurie asemănătoare copilăriei al cărei joc *în-joacă* nu conține contrarietatea. Spre deosebire de comic – artizanat pe cale rațională ca joc de caracter – ludicul nu se poate manufactura, căci ține de ființarea lăuntrică, iar nu de praxisul civilității. Adică nu e conformabil și nici evaluabil ca joc, tocmai pentru că este în-joacă. Este un fel de a trăi nemijlocit, ireflexiv, deconturat în natural, tangent unei întinderi la orizont și timp insecvent.

https://biblioteca-digitala.ro

În plus, joaca ludică conferă spontan atributul unei pozitive răsturnări caracteriale prin tot felul de diminutivizări: marele-mic în *măricel-micuț*, urâciosul-urât în *urâțel-drăguț*, morocănosul-ursuz în *simpatic-jovial*, linear-asprul în *ondulat-mângâietor*, arzător-pătimașul în *răcoros-moderat*, vântul-taifunn în *vânticel-zefirel*, întunecat-abisalul în *umbros-ambinetal*, inund-fatalul în *fecund-vital*, greoi-ponderalul în *repejor-ușurel*, naturalul în *naturel*, dar și, referit altor planuri: estetic – uniformitatea în *diversitate*; simbolic – singularitatea în *pluralitate*; etic – norma restrictivă în *suport eliberator*; moral – datul în *oferit*; tehnic – făcutul în *nativizat*; decorativ – artificialul în *natural*; cognitiv – incertul-a-tot în *certul-a-totuț*(ceva cât de cât), concret – niciundele în *aicea* (pe loc), nicicândul în *acușica* (pe dată); imaginar – adultul în *copilăros*.

Ca exprimare a bucuriei (de-a fi) în sine, *jocul-în-joacă* nu poate genera dezamăgire. De aceea putem spune că, în general, ludicul este imanent veseliei, indescriptibil (nesemnificabil) ca intenție.

Dincolo de fenomenalitatea sa specifică și pozitivă, ludicul are și o anume înfățișare, putându-i-se prezuma un *chip estetic*. În/prin ludic, mărimile naturale sunt diminuate într-un fel nostim, simpatic, lipsit de nuanțe caricaturale ori sarcastice. Micul, ca diminutiv al marelui, la fel cum copilul este un diminutiv al adultului, este posibil de cuprins și rostogolit fără a-l deteriora structural și a-i altera coerența. În ludic, seriosul este doar simulat și inconsecvent. Pe linie cognitivă, corespunde *elanului de aventură*.

Cronotopul[1] generic al ludicului constă într-un spațiu neted (fără obstacole) și timp incadențial (indezinent), în raport cu care personajul se mișcă jucăuș (vioi) și inconsecvent direcțional și/sau motric – într-o necontenită stare de *jovilalitate*. Cromatica de decor și costume este bogată, sugerând trepidația viului primăvăratec. Aici însă, decorul, costumele, culorile și mișcările sunt îngemănate armonic, într-o diatonie cu foarte discrete tușe de reliefare și contururi de profilare. Dacă în

[1] În literatură, prin cronotop se înțelege conexiunea dintre relațiile temporale și spațiale, asimilate într-un mod artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

comic toate laturile chenarului de joc echivalează prin funcția limitativă – de care te lovești, te împiedici, nu poți trece, dar niciodată nu tinzi să te oprești definitiv – în ludic, nemafiind ramă, singura condiție este să existe o platformă de resort pe a cărei întindere-la-nesfârșit să te poți mișca zburdalnic. La rigoare, un tărâm (întindere orizontală) verde sub un cer (fond) albastru (luminat, eventual, de un soare galben) sunt sugestivele ingrediente pentru o scenografie minim-colorată a ludicului.

Desigur, în durata oricărui metabolisum natural se petrece o vreme propice ludicului vietudinal (biologic): copilăria (omului animal); primăvara (anului vegetal). Însă, pe linia sublimării artistice, ludicul nu survine din nevoia socială de-a râde și nici din aceea individuală de delectare – prin confortabila absență a oricărui efort refelxiv ori spre a-ți etufa teama de lictis-plictis. În artă, reflexivitatea este implicită, ceea ce se aplică, deci, și ludicului artistic. A trăi în mod reflexiv bucuria privirii la lume ca într-o joacă copilăroasă echivalează unei expresii de *naivitate deliberată* (a știi că te joci în-joacă), asumată matur și primenitor în vederea depotențării tuturor contrarietăților lăuntric posibile. Artistul, în genere, beneficiază nativ de acest resort de naivitate (inocență) care, deși îl vulnerabilizează în raport cu asprimea lumii diferind de sine (lăuntricul văzut din afară ca puritate/familiaritate), îl protejează în raport cu conștiința sinelui aflat în lume (exteriorul privit din interior ca alteritate/stranietate).

În general, jocul pretinde un cadru de protecție, spre a nu exceda în concretitudinea realității. Neavând fundamente de gravitate, joaca ludică este liber-bucuroasă doar în ea însăși, generându-și spontan propria pleromă: *lejeritatea*. De aceea, adultul, ponderat în prizonieratul de conformitate, se poate juca (neincident) cu copilul doar schimonosindu-se comic. Copilul se joacă cu adultul mereu înveselindu-se ludic, tocmai pentru că, nevăzându-l ca atare, în seriozitatea maturității sale, adică privindu-l cu fără-de-tristețe, îl convoacă reflex prin imaginarul diminutivului. Ludicul profilează, deci, o estetică a *jovialității de a cuprinde prin în-copilărire* (diminutivizare în/prin *jocularitatea* unui joc jucăuș).

https://biblioteca-digitala.ro

Pe linie de coerență, dacă de personajele comice se râde[1], cele ludice nu beneficiază de această gratulare, căci nu pot fi luate în serios. Râd ele, însă. Privite din afară, personajele comice nu modelează, ci caricaturizează reglator. Cele ludice infuzează beneficitatea bucuriei de-a trăi. De ele nu se râde, dar ele râd copilăros, fără intenție, dintr-un prea-plin de veselie revărsată astfel fertilizator peste o stare mult prea ponderată în registrul grav al seriozității majore. Însă, mai mult decât personajele comice, care pot ajunge să fie îndrăgite, cele ludice te provoacă sincer să le iubești. Într-o stare de îndrăgire suntem convocați comunitar (colectiv, în general); în iubire suntem hărăziți personal (individual, în special).

În concluzie, dacă joaca se poate distinge uneori în raport cu un anume ce din real cuplat imaginarului (de-a cutare sau cutare), jocul, ca joacă regulată/normată (operată/ instrumentată), se poate clasifica după diferite criterii:

• perechea constitutivelor umane implicate:
  - spirit-suflet – *arta*;
  - minte-corp – *sportul*.

• perspectiva/modul abordării:
  - interpretativ – *conceptual* (logic), sensibil (emoțional);
  - instrumental – *mental*, *manual*.

• scopul practicării/expunerii:
  - divertisment (delecatre, reconfortare);
  - antrenament (exersare, modelare);
  - performanță (profesionalizare, experiențiere)

Jocul muzical, de asemenea grilat cu/de reguli (metoda) și coduri (partitura), comportă și o anume ***sintaxă*** în raport cu tipurile relaționale:

---

[1] „Râsul se află intr-o anumită antinomie cu seriozitatea, dar nu este câtuşi de puţin legat de joc. Copiii, fotbaliştii, şahiştii joacă serios, cum nu se poate mai serios, fără nici o inclinare spre râs. Lucru curios: tocmai operaţia pur fiziologică a râsului este proprie exclusiv omului, în timp ce funcţia plină de tâlc a jocului omul o are comună cu animalele. Aristotelicul *animal ridens* îl caracterizează pe om in opoziţie cu animalele în mod aproape mai categoric decit *homo sapiens*." (Huizinga, *Op*. cit. p. 43)

https://biblioteca-digitala.ro

- **monologal** → *monodia solistică* sau *cu acompaniament* (concertistică);
- **dialogal** → *polifonia vocală* (madrigalul, motetul etc.) sau *instrumentală* (invenţiunea, fuga etc.);
- **comunional** → *omofonia* de ansamblu (coral, instrumental, vocal-instrumental)

Putem vorbi de un **chip estetic al ludicului muzical:** simplitatea a expresiei; repetări minim-suficiente şi pe niveluri formale mici (subdivizionare); variaţiuni bazate pe inversări ori permutări de înălţimi şi durate în acelaşi chenar formal; concizia dimensionării frazei; atenuarea contrastului tematic amplu (iar prin aceasta, a dramatismului) în favoarea celui de nivel elementar, prin *subito*, menit să exprime spontaneitatea; derularea într-un tempo lejer (allegretto/moderato). Numeroase teme de rondo din sonate ori concerte comportă expresia ludicului. Clasicul tipar *Model-Secvenţă-mică dezvoltare-Cadenţă* [a-a'-(b-b)-c], unde duratele termenilor *a* sunt identice, iar perechea micii dezvoltări (b-b) echivalează cu un singur *a* – în cadrul unei fraze compuse simplu (binar sau ternar) –, oferă un foarte bun cadru formal de eşafodare ludică.

Execuţia unei piese muzicale este referită respectării regulilor de cânt, ca joc muzical serios, tehnic (disciplinat) şi lucrativ (cu finalitate). Suprapus acestuia se poate profila nelucrativ (artistic) o expresivitate a lejerităţii ludicului, precum în multe dintre temele muzicale mozartiene.

Scurt comentariu exemplificativ. Duetul Papageno – Papagena din singspielul *Flautul fermecat* (1791) de Mozart conturează ludicul (de limbaj) prin faptul că cele două personaje îşi repetă reciproc prima pereche de silabe, aceeaşi, din numele fiecăruia. Ceea ce, din perspectiva comicului (adultul schimonosit), poate părea o amuzantă bâlbâială, din aceea a ludicului (subdivizarea diminutivă) este un mod de copilăroasă atingere reciprocă prin rostire. Chemându-se astfel, ei se joacă dându-şi târcoale unul altuia până la fericita îmbrăţişare într-un eros al ludicului, devenind – ca dinspre margini aparte către un centru comun – dintr-o succesivitate (alternativ enumerativă) Papageno şi/sau Papagena, într-o simultaneitate (unic armonică) Papageno-(cu)-Papagena.

În expresivitatea acestei capodopere mozartiene caracterizată de o simbolistică complexă şi atent elaborată, în care am identificat ca

https://biblioteca-digitala.ro

exemplu și o estetică a ludicului, Papageno este un personaj de caracter naiv și bun, exponent al deconturării culturalului în natural, și, prin aceasta, animat de dorința încununării sorții ancestrale în forma perechii (complementarului) pe care o caută instinctiv spre a se întregi. El și consoarta ce-i este dăruită ulterior se animă în substanța naturalului, fără a avea sau tinde la conștiința unui destin. Ambii sunt referiți unei stări lipsite de gravitatea contrariilor, aflându-se definitiv în stadiul cultural al copilăriei. Și după cum arată, și după cum se comportă/exprimă, vădesc expresia ***magică*** a ludicului, ca personaje zglobii și joviale.

În supranatural (metaludic) se petrece însă o veritabilă tramă, resortată din antagonismul întuneric-lumină, simbolizat prin personaje de factură arhetipală: Regina Nopții – reprezentând, într-un registru de suprafață, acut (soprană de coloratură), *instinctualitatea malefică* a orgoliului eutic – și Sarastro – agent al *înțelepciunii benefice* din registrul profund (bas), al conștiinței sineice. Conflictul lor se ascute, dar se și tranșează prin implicarea lui Tamino, care, ca factor eroic al destinului lumesc (suprimând balaurul aflat la hotarul dintre cultural și natural), contribuie la recuperarea ordinii cosmice, sprijinit și de perechea zeiască din mitologia egipteană: Isis (divinitatea femininului, a sorții și maternității naturale) și Osiris (frate și soț al lui Isis, patronând tranziția, învierea și regenerarea). Inalterabila iubire dintre Tamino și Pamina (fiica Reginei Nopții) anulează distorsiunea supramundană, absurdul (opacul) fiind anihilat de rațiune (strălucire).

(va urma)

SUMMARY
George Balint
The Aesthetic Gaze (VI)

The second part of the essay entitled *The Aesthetic Gaze* is dedicated to certain contrasting aesthetic categories that share the state of *cheerfulness*. After presenting certain synthesising ideas in the volume entitled *Homo ludens*, in chapter XVI (in the chronology of the whole text) the Dutch writer Johan Huizinga writes about the *ludic*, both in its generic aspects, as *game*, and in its particular ones, as *playing*, including the field of music. The conclusion makes a *short exemplifying commentary* on the pair of ludic characters Papageno and Papagena in Mozart's Singspiel, *The Magic Flute*.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro